亞瑟王傳奇

專題編輯：楊明蒼

劉雅詩◇追憶特洛依：論《高文爵士與綠騎士》中特洛依框架的時代意義
楊明蒼◇出／入「圓」心與「桌」邊：馬洛里《崔斯坦》書中的丁拿單
盧帕克（Alan Lupack）◇羅徹斯特大學的「卡美洛計畫」（譚光磊 譯）

文學／文化論評

廖勇超◇從頹敗之城到豐饒之都：淺談《攻殼機動隊》二部曲中亞洲城市影像的文化轉譯／義

中外文學

Chung Wai Literary Monthly
第三十四卷第十二期　　民國九十五年五月號
408

文學、音樂、戲曲之協奏：英國文藝復興時期

專題編輯：蘇其康

李美文◇英國伊利莎白時期的維吉諾音樂
王儀君◇旅行、地理與性別：彌爾頓宮廷舞劇《可慕思》中的邊境論述
黃承元◇二十一世紀莎劇演出新貌：論吳興國的《李爾在此》
蘇其康◇反動與反撲：英國文藝復興時期文壇和講道壇的交戰

Chung Wai
Literary Monthly

The Arthurian Legend
Guest Editor: Ming-Tsang Yang

Ya-shih Liu◇Remembrance of Troy: Revisiting *Sir Gawain and the Green Knight*

Ming-Tsang Yang◇In/Between Center and Periphery: Dinadan in Malory's *Book of Sir Tristram de Lyones*

Alan Lupack◇*The Camelot Project* at the University of Rochester (Trans. Gray Tan)

Literature, Music and Drama in Concert: The English Renaissance Stage
Guest Editor: Francis K. H. So

Mei-Wen Lee◇Virginal Music in Elizabethan England

I-chun Wang◇Travel, Gender and Space: Discourse on the Borderland in Milton's *Comus*

Alexander C. Y. Huang◇Small-Time Shakespeare: New Faces of Twenty-First Century Chinese Performance

Francis K. H. So◇Reaction and Counter-Reaction: The Elizabethan Clash between the Pulpit and the Literary Circle

Literary / Cultural Criticism

Yung-chao Liao◇From the City of Decay to the City of Exuberance: On the Cultural Translation of Asian Cityscapes in Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell* and *Innocence*

408

Vol.34 No.12 May 2006

ISSN 0303-0849 05

9 770303 084007

GPN: 2006000036

Department of Foreign Languages & Literatures

中外文學 408 亞瑟王傳奇・英國文藝復興時期 第三十四卷第十二期 民國九十五年五月 台大外文系

亞瑟王傳奇
專題編輯：楊明蒼

劉雅詩◇追憶特洛依：論《高文爵士與綠騎士》中特洛依框架的時代意義

楊明蒼◇出／入「圓」心與「桌」邊：馬洛里《崔斯坦》書中的丁拿單

盧帕克（Alan Lupack）◇羅徹斯特大學的「卡美洛計畫」（譚光磊 譯）

文學／文化論評

廖勇超◇從頹敗之城到豐饒之都：淺談《攻殼機動隊》二部曲中亞洲城市影像的文化轉譯／義

中外文學

Chung Wai Literary Monthly

第三十四卷第十二期 民國九十五年五月號

408

文學、音樂、戲曲之協奏：英國文藝復興時期
專題編輯：蘇其康

李美文◇英國伊利莎白時期的維吉諾音樂

王儀君◇旅行、地理與性別：彌爾頓宮廷舞劇《可慕思》中的邊境論述

黃承元◇二十一世紀莎劇演出新貌：論吳興國的《李爾在此》

蘇其康◇反動與反撲：英國文藝復興時期文壇和講道壇的交戰

中外文學

第三十四卷・第十二期
總第四〇八期

發行者　國立臺灣大學外國語文學系
出版者　國立臺灣大學出版委員會
社長　邱錦榮
總編輯　黃素卿
英文編輯　唐格理
執行編輯　簡秀婷
業務經理　林娟卉
業務助理　林書琦

發行所　國立臺灣大學外國語文學系
中外文學　月刊社
台北市羅斯福路 4 段 1 號
TEL：（業務部）
(02)3366-3219
（編輯部）
(02)2363-9652
FAX：(02)2363-9652/2364-5452
E-mail：forex@ntu.edu.tw
網址：http://ccms. ntu.edu.tw/~
forex/chungwai/cover.htm

印刷者　淵明印刷有限公司
永和市福和路 164 號 4 樓
TEL：(02)89255555
FAX：(02)89255168

港澳零售總經銷　田園書屋　香港九龍西洋菜街 56 號 2 樓

國內零售每冊新台幣 170 元；國內長期訂閱全年 1850 元（機構）1650 元（個人）

郵政劃撥帳號 00179651 中外文學月刊社

■ 中華郵政核准登記第一類新聞紙台字第三二四〇號 ■ 中華郵政核准登記第一類局版台誌字第壹貳零伍號 ■

ISSN 0303-0849

・中華民國九十五年五月出版・

編輯顧問　王靖獻　王德威
朱炎　李歐梵
余光中　周英雄
周蕾　胡耀恆
柯慶明　高友工
夏志清　袁鶴翔
張誦聖　葉維廉
齊邦媛　劉紹銘
顏元叔　羅錦堂
（依姓名筆劃序）

編輯委員　邱貴芬　邱漢平
梅家玲　廖炳惠
廖朝陽　劉亮雅
劉毓秀　蔡淑玲
（依姓名筆劃序）

中外文學

第三十四卷・第十二期・總408
中華民國九十五年五月

封面題字　臺靜農
封面設計　OSCAR・STUDIO
助理編輯　張鎮龍、楊淑蘭、蔡仁傑
本期校對　王　翎、沈尚玉、張鎮龍
　　黃怡親、黃惠瑜、蘇靖棻

目　錄

亞瑟王傳奇

專題編輯：楊明蒼

楊明蒼
專輯短語　*10*

專題論文

劉雅詩
追憶特洛依：論《高文爵士與綠騎士》中特洛依框架的時代意義　*11*

楊明蒼
出／入「圓」心與「桌」邊：馬洛里《崔斯坦》書中的丁拿單　*37*

盧帕克（Alan Lupack）
羅徹斯特大學的「卡美洛計畫」（譚光磊　譯）　*55*

文學、音樂、戲曲之協奏：英國文藝復興時期

專題編輯：蘇其康

蘇其康
專輯弁言　*63*

專題論文

李美文
英國伊利莎白時期的維吉諾音樂　*65*

王儀君
旅行、地理與性別：彌爾頓宮廷舞劇《可慕思》中的邊境論述　*83*

黃承元
二十一世紀莎劇演出新貌：論吳興國的《李爾在此》　*109*

蘇其康
反動與反撲：英國文藝復興時期文壇和講道壇的交戰　*125*

文學／文化論評

廖勇超
從頹敗之城到豐饒之都：淺談《攻殼機動隊》二部曲中亞洲城市影像的文化轉譯／義　*157*

※ 本期封面：上圖為亞瑟王圖像，取自美國羅徹斯特大學「卡美洛計畫」（The Camelot Project at the University of Rochester）網頁。網址：www.lib.rochester.edu/camelot/images/pylearth.htm。下圖為《偌斯堡歌謠集》（*Roxburghe Ballads*）書中的一首歌謠〈泰突斯・安宗尼古斯悲慘史〉（"The Lamentable History of Titus Andronicus"）的插圖。此集與同名的戲劇於同一天在「書籍業同業公會」登錄簿（The Stationers' Register）登記。這個同名劇概指莎士比亞的悲劇《泰突斯・安宗尼古斯》（*Titus Andronicus*），於 1594 年註冊登記。圖中人物的服飾是典型的伊利莎白時代風格。（圖片提供／撰文：蘇其康）

※《中外文學》已收錄於國際資料庫 MLA Directory of Periodicals，國科會資料庫 THCI。

論文投稿須知（新版）

一、本刊園地公開，歡迎海內外學者來稿。每次投稿每人以一篇爲原則。配合編輯委員會議開會頻率，稿件處理時間約需四個月。錄用或退稿均將專函通知。**本刊不接受一稿兩投**，故未獲知結果前請勿投寄其他刊物。因本刊來稿踴躍，審查通過之論文稿件，原則上依來稿順序安排刊登，但本年度內首次於本刊發表論文之作者將優先刊登。

二、論文來稿請務必採用本刊所發佈之體例，引文出處標於正文內，並將徵引文獻依 MLA 格式排列，注釋請置於頁末（注釋僅作補充說明之用，切勿以注釋形式標示引文出處）。

三、**論文（不含註解與書目）以 25,000 字為上限**。論文來稿請務必附上：1）250 字以內的中文摘要；2）200 字以內的英文摘要；3）中英文關鍵詞 5-10 個，以利審查作業。

四、論文來稿請一律另紙註明作者姓名、任職機構、職銜等個人資料。正文中請勿附上足以辨識作者身份之資料，以利審查作業。

五、爲利電腦排版之便，來稿檔案請盡量以 Microsoft Word 文書程式處理，並請同時附上列印稿；若使用其他軟體，請特別註明軟體名稱。

六、**凡論文經採用刊登者，將致贈作者抽印本二十份，不再支付論文稿酬。**

七、**凡獲本刊採用刊登之論文，將同步收入「國立台灣大學學術期刊資料庫」，供學術研究目的之利用。作者需填寫授權書授權使用。**

八、稿內涉及版權部分（如轉載圖片等），請事先取得原作者同意，或出版者書面同意，本刊不負版權責任。

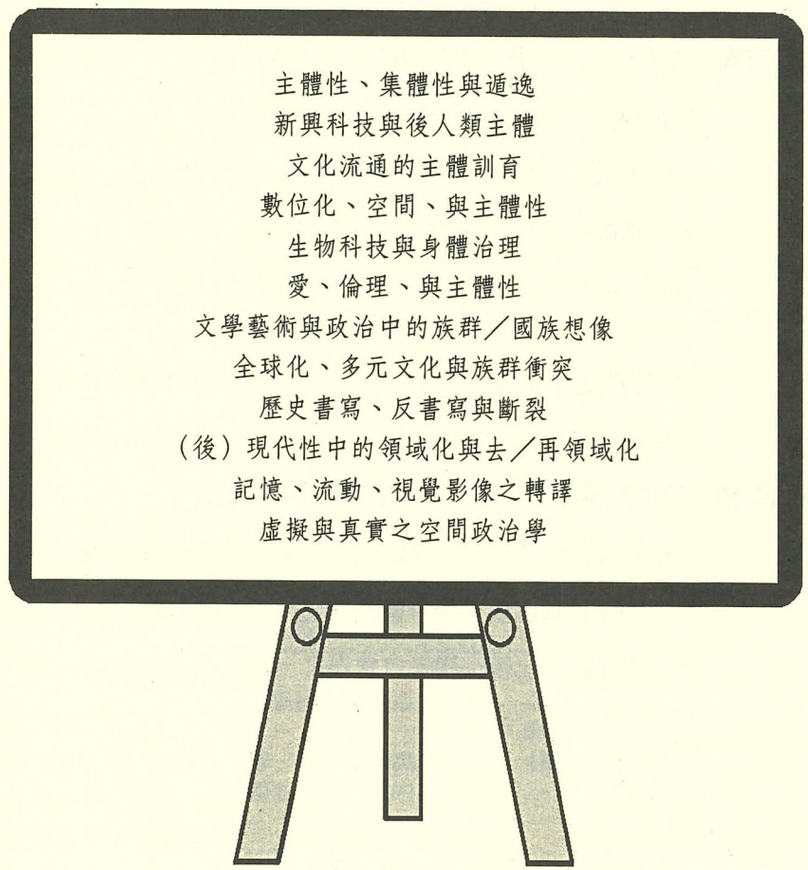
九、本刊發表之文字，非經本刊書面同意，不得翻印、翻譯或轉載。

編輯小啓：有鑒於過去不時有部份作者將已進入審查程序之投稿撤回，造成審查人力的浪費，即日起，如有撤回稿件之需，請先與編輯部確認稿件是否已進入外審程序，欲撤回已送審之稿件者，需自行支付審查費用，不便之處，尙祈諒察。

第三十屆全國比較文學會議

會議主題：認同的變向：全球化時代的主體生成與轉化

Identity in Our Times: Subject Formation and Transformation



主辦單位：中華民國比較文學學會

承辦單位：淡江大學英文系

時　　間：2006 年 5 月 13 日（星期六）

地　　點：淡江大學淡水校園（台北縣淡水鎮英專路 151 號）

會　　場：A：覺生國際會議廳（覺生圖書館 10 樓）

B：驚聲國際會議廳（驚聲紀念大樓 3 樓 T301 室）

報名方式：（請到淡江大學英文系網頁下載報名表：

http://www2.tku.edu.tw/~tfex/）

1.通訊報名：tku0513@yahoo.com.tw（至 5/10 止）

2.傳真報名：02-26209912（至 5/10 止）

3.郵寄報名：251 台北縣淡水鎮英專路 151 號
——淡江大學英文系

（請註明參加比較文學會議報名，至 5/10 止，郵戳爲憑）

4.現場報名：會議當天（5/13）

報 名 費：請於會議當天（5/13）於報到處繳交報名費即可

1.中華民國比較文學學會會員免費（會員名單由學會提供）

2.非中華民國比較文學學會會員之在學學生：300 元

3.非中華民國比較文學學會會員之一般人士：400 元

第三十屆全國比較文學會議議程

會議主題：認同的變向：全球化時代的主體生成與轉化

Identity in Our Times: Subject Formation and Transformation

時間：2006 年 5 月 13 日　　主辦單位：中華民國比較文學學會

地點：淡江大學（台北縣淡水鎮英專路 151 號——覺生國際會議廳、驚聲國際會議廳）　　承辦單位：淡江大學英文系

08:00－08:30	報到（覺生國際會議廳）	
08:30－08:50	開幕典禮（覺生國際會議廳）	
09:00－10:30	1A（覺生國際會議廳） 主持人：林耀福 （淡江大學英文系教授）	1B（驚聲國際會議廳） 主持人：馮品佳 （交通大學教務長）
	發表人：王景智 （台灣師範大學英語所博士生） 題　目：何處是兒家？：《別讓我走》中「家」的變奏與衍異	發表人：姜翠芬 （政治大學英文系副教授） 題　目：魏德茲《組特裝》中的認同政治
	發表人：李翠玉 （高雄師範大學英語系助理教授） 題　目：複製人之主體生成與倫理：石黑一雄之科幻成長小說《別讓我走》	發表人：施純宜 （台灣大學外文系助理教授） 題　目：孕育新的女性主義／國家主義：汀酵蕾珂・渥騰貝克之《破曉》中的生育議題
	發表人：翁素涵 （台北大學應用外語系助理教授） 題　目：基因科學，權力，和複製的主體認同：倪匡的「後備」、卡兒・邱吉爾的「一個號碼」、及麥可・貝的「絕地重生」	發表人：楊宗樺 （政治大學英文研究所碩士生） 題　目：重寫《魯濱遜飄流記》：沃克特《默劇》中的魯濱遜和星期五

10:30－10:45	**茶　敘** **（覺生國際會議廳）、（驚聲國際會議廳）**	
10:45－11:45	**專題座談（I）（覺生國際會議廳）** **座談題目：跨國文化流動與主體的生成／轉化**（becoming） 主持人：邱漢平（淡江大學英文系教授） 引言人：陳淑卿（中興大學外文系主任） 黃宗儀（台灣師範大學助理教授） 李育霖（成功大學台灣文學系助理教授）	
11:45－13:00	**午餐，會員大會** **（覺生國際會議廳）**	
13:00－14:30	2A（覺生國際會議廳） 主持人：周英雄 （交通大學外文系榮譽教授、吳鳳技術學院應用外語系講座教授）	2B（驚聲國際會議廳） 主持人：蘇其康 （中山大學外文系教授）
	發表人：張崇旂 （台灣師範大學英語所博士生） 題　目：主體與差異：論當代愛爾蘭女性的認同轉向	發表人：涂銘宏 （淡江大學英文系助理教授） 題　目：變向虛擬社群：「電車男」與作爲紀錄書寫的敘事政治
	發表人：曾瑞華 （台灣師範大學英語所博士生） 題　目：變裝、愛、與詩：談美麗酷兒奧蘭多／吳爾芙的主體創造	發表人：談玉儀（華梵大學助理教授） 題　目：《2046》恍惚交錯的記憶擬像
	發表人：黃渼婷 （輔仁大學比較文學研究所博士生） 題　目：德國「高浮世代」的主體生成與轉化：論茱莉亞・法蘭克的《愛情俘虜》與《營火》	發表人：蕭瑞莆 （實踐大學應用外語系副教授） 題　目：變化萬千——日之陰：賈曼與莎士比亞十四行詩的《天使對談》
14:30－14:45	**茶　敘** **（覺生國際會議廳）、（驚聲國際會議廳）**	

14:45－16:15	3A（覺生國際會議廳） 主持人：廖朝陽 （台灣大學外文系教授）	3B（驚聲國際會議廳） 主持人：蔡淑玲 （淡江大學法文系主任）
	發表人：吳怡萍 （高雄第一科技大學應用英語系助理教授） 題　目：美國少數民族文學的領域化與去領域化	發表人：許綺玲 （中央大學法文系副教授） 題　目：知與行：從兩戰之間攝影求知的挫敗經驗談起
	發表人：游任濱 （輔仁大學大眾傳播學研究所碩士） 題　目：在殖民地現代性與日常生活之間——二、三〇年代台灣文學中的都市想像與民族認同初探	發表人：鄭如玉 （台灣師範大學英研所博士生） 題　目：論德勒茲之主體性概念
	發表人：鄭秀瑕 （台灣大學外文系副教授） 題　目：《冷山》驛／譯程	發表人：劉碧交 （文藻外語學院西班牙語文系副教授） 題　目：當代青少年的認同意識：論馬努耶・李維的〈馬鈴薯食用者〉與何致和的〈人間遊戲〉
16:15－17:15	**專題座談（II）（覺生國際會議廳）** **座談題目：文化認同與跨國文學生產** 主持人：邱貴芬（清華大學台灣文學研究所教授） 引言人：張淑麗（中山大學外文系教授） 蔣淑貞（交通大學社會與文化研究所副教授） 張錦忠（中山大學外文系副教授）	
17:15－17:30	**閉幕典禮** **（覺生國際會議廳）**	

專輯短語

楊　明　蒼

「亞瑟王傳奇專輯」顯得輕省，這篇前言也理當簡短。

專輯僅收錄主要論文二篇，處理的是中世紀亞瑟王文學的重要作品《高文爵士與綠騎士》與《亞瑟王之死》。因爲專輯規劃深受邀稿不順窘境所苦，爲了稍微彌補此不足並擴充廣度，我們特別邀請到羅徹斯特大學盧帕克教授專文介紹亞瑟王研究的重要寶庫「卡美洛計畫」。這篇雖然不是學術論文，但是由策劃並主持該計畫的知名亞瑟王文學學者親自解說，仍屬難得；有興趣的讀者也可從中按圖索驥，得到適當的指引。我們也要感謝譚光磊協助中譯；譚先生對亞瑟王傳奇多所研究，也曾翻譯懷特（T. H. White）《永恆之王》系列中之《石中劍》一書，頗受好評。

亞瑟王傳奇豐富多樣，其母題與重要元素涵蓋時間與空間、符號與詮釋、現實與虛構、認同與游離、高越與低落等不同界域與系統之間的交錯辯證，因此其所生發的豐富文本與傳統早已是世界文學重要的資產。專輯籌備之初也不免有所期待。未料「亞瑟王傳奇」專輯延宕多時，而今以如此面貌出刊，難免讓人百感交集。雖然難掩失落惆悵，但也許這正好詭譎的映照亞瑟王傳奇的核心議題；而我們也相信亞瑟王（傳奇）仍「以某種形式存在」於台灣的學術界。或許專輯的有限與空白反而能訴說並激發無限的可能。

楊明蒼，國立台灣大學外國語文學系副教授。

追憶特洛依：論《高文爵士與綠騎士》中特洛依框架的時代意義

劉　雅　詩

摘　要

本文探討英國中古長詩《高文爵士與綠騎士》（*Sir Gawain and the Green Knight*）以特洛依（Troy）爲全詩框架的時代意義。詩人以特洛依起源裡「背叛」（treachery）與「忠誠」（truth）的雙重主題來書寫亞瑟王（King Arthur）宮廷及高文爵士，藉此反映英王理查二世（Richard II）的宮廷文化。本文認爲詩人藉特洛依框架來討論架構「大不列顛認同」（Britishness）的可能性，將亞瑟王宮廷視爲英格蘭化後的大不列顛宮廷，波特拉克朝廷（Bertilak）爲蘊藏豐富威爾斯文化能量、但受中央管轄的地方朝廷，綠教堂（Green Chapel）則爲威爾斯文化與在地文化結合後的象徵，隨著高文爵士穿梭其間，詩人體現到要以「特洛依框架」來處理大不列顛認同、英格蘭意識（Englishness）、與威爾斯意識（Welshness）間族群認同的複雜關係，就如要亞瑟王宮廷來理解綠肩帶的真正意涵一般，是困難而不足的。

關鍵詞：《高文爵士與綠騎士》，特洛依，亞瑟王，理查二世，柴郡，民族血緣，大不列顛認同

---

* 本文 93 年 12 月 6 日收件；94 年 1 月 3 日審查通過。

Remembrance of Troy:
Revisiting *Sir Gawain and the Green Knight*

Ya-shih Liu*

Abstract

This essay examines the significance of the "Trojan frame" in *Sir Gawain and the Green Knight* and its connotations in late fourteenth-century England. The poet explores the double motifs of treachery and truth in the Trojan myth, which are hidden in King Arthur's court, and he employs Arthurian legend to reexamine Richard II's court culture. By applying the "Trojan frame," the poet considers the possibility of constructing an identity of Britishness. With Sir Gawain's trips from King Arthur's court to Bertilak's castle and on to Green Chapel, the poet attempts to grapple with the complex ethnic relationships among Britishness, Englishness, and Welshness. I propose to view Arthur's court, though originating from the Welsh tradition, as essentially a British court assimilated by English culture. Bertilak's castle, as a British local court located near the region of Chester, not only richly accumulates Welsh cultural energy but also is regulated administratively by the English-assimilated court of Arthur. The Green Chapel symbolizes the intertwined powers of eruptive Welshness and the local culture in the wilderness. These three courts are closely related: they are not entirely different, nor are they exactly the same. Among these entangled relationships, the poet shows that the "Trojan frame" is an inadequate vehicle to solve the problems of group identity in the English society of his day.

Keywords: *Sir Gawain and the Green Knight*, Troy, King Arthur, Richard II, Cheshire, kynde, Britishness

* Ph.D. Candidate, Department of English, Indiana University.

現在的我既犯錯又虛假不義，已成膽小鬼：
背叛與不忠——總會帶來憂傷與煩惱！[1]

《高文爵士與綠騎士》（*Sir Gawain and the Green Knight*）雖然是首英國中古長詩，但特洛依（Troy）古老而遙遠的痕跡卻在字裡行間明顯可見。這首詩被公認爲是對理查二世（Richard II）朝廷裡騎士精神危機的省思，[2] 雖然有說法認爲此詩寫於 1360 年代，但近來許多學者認爲此詩完稿於英王理查二世在位期間（1377-1399）。[3] 本文旨在探討，這首寫於十四世紀後半期的詩爲何意圖將亞瑟王（King Arthur）的一段傳奇故事重新置於特洛依傳說／歷史的脈絡裡；同時從國族論述的角度來探究，這樣的意圖在十四世紀末葉的英國是否有其特殊意涵。

一、特洛依

《高文爵士與綠騎士》一詩始自特洛依，詩末也終以特洛依，但學者對於「特洛依框架」（Troy frame）與高文爵士和綠騎士故事之間的關連，著墨並不多。[4]對十四世紀的聽眾來說，特洛依是千年前遙遠的事，對當時的人而言，

[1] 原文爲：Now am I fawty and falce, and ferride haf ben euer
Of trecherye and vntrawþe—boþe bityde sorɜe
And care! (2382-84)
本文對《高文爵士與綠騎士》引文所用版本爲 William Vantuono, ed., *The Pearl Poems: An Omnibus Edition* (New York: Garland, 1984)。

[2] 請參見 V. J. Scattergood, "*Sir Gawain and the Green Knight* and the Sins of the Flesh," *Traditio* 37 (1981): 347-71。近例請見 Greg Walker, "The Green Knight's Challenge: Heroism and Courtliness in Fitt I of *Sir Gawain and the Green Knight*," *Chaucer Review* 32 (1997): 111-28。

[3] Christine Chism 認爲此詩寫於 1377 至 1399 年間，請參見 *Alliterative Revivals* 279；John M. Bowers 認爲此詩寫於 1380 年代中期，請參見 *The Politics of Pearl: Court Poetry in the Age of Richard II* (Cambridge: Brewer, 2001) 23；Michael J. Bennett 則認爲此詩經修改數次，最後一次爲 1399 年，請參見 "Courtly Literature"；Ann W. Astell 則認爲此詩應寫於 1397 至 1400 年之間，請參見 *Political Allegory in Late Medieval England* (Ithaca: Cornell UP, 1999) 137。另，學者公認此詩目前僅存的手稿 BL MS Cotton Nero A. x.完稿應不晚於 1400 年。

[4] 在 Larry D. Benson, J. A. Burrow 與 A. C. Spearing 的著作中，對「特洛依框架」的意義多半僅著眼於強調其歷史脈絡的意義。Malcolm Andrew 則進一步深究，認爲文明既由「幸福與動亂」兩者交替而成，「特洛依框架」在此預言了亞瑟王朝的殞落。請參見 "The Fall of Troy

特洛依不是正史，而是介於歷史與狂想間、佔有「中介空間」（liminal space）的故事（Federico 3）。其實如果不以特洛依爲背景，詩人仍能訴說這段高文爵士的傳奇，因此我們不得不問，爲什麼詩人要選擇以特洛依作爲框架來說這段故事？

讓我們來看看頭兩行詩句：「特洛依遭圍城與襲擊後，這城市崩毀殆盡、被燒成焦木與灰燼。」（"Siþen þe sege and þe assaut watз sesed at Troye, / þe borз brittened and brent to brondeз and askeз"），詩人以含蓄簡鍊的文筆描述特洛依城破人亡、烽煙四起的畫面，雖然他沒有仔細描寫出血流成河的慘烈，但整座城市驚天動地的鬼哭神號卻呼之欲出。蓓拉彌（Elizabeth Bellamy）指出，歐洲人對特洛依的傾覆其實又愛又恨，因爲若沒有特洛依的覆亡，就沒有歐洲各國的興起，但特洛依的悲慘結局卻又隱隱帶著威脅的警告，因此歐洲人發展出「權力過渡」（*translatio imperii*）的論述，藉此來「壓抑與逃離特洛依的滅亡」（34）。這首詩正巧便是以特洛依的滅亡爲開端，接著以含蓄的手法「壓抑」地描述這個傾覆的場景，再讓讀者隨伊尼亞斯「逃離」特洛依，而開展其「權力過渡」的歷史。詩的第三、四行是：「那人策劃叛逆計謀／因其背叛而被審判——爲世上最真」（"Þe tulk þat þe trammes of tresoun þer wroзt / watз tried for his tricherie, þe trewest on erthe"）。[5] 學者們歷來對第三行起首的「那人」（"Þe tulk"）指的究竟是下文「高貴的伊尼亞斯」（noble Aeneas）或是暗指安特諾爾（Antenor）而爭議不休，戴維德（Alfred David）認爲，爲了維護伊尼亞斯作爲西方文明締造者的名譽與正當性，學者們不願意承認伊尼亞斯背叛自己家國的可能性，寧願先入爲主地將此句「誤讀」爲暗指安特諾爾。[6] 但其實正由於伊尼亞斯這段不光榮的歷史，才讓高文爵士後來這段不光榮的故事有其延續性（406）。費德瑞蔻（Sylvia Federico）更認爲，伊尼亞斯既是奠基者也是叛徒，

in *Sir Gawain and the Green Knight* and *Troilus and Criseyde*," *The European Tragedy of Troilus*. ed. Piero Boitani (Oxford: Clarendon, 1989) 75-93。

[5] "þe trewest on erthe"此句既可指涉"Þe tulk"爲「世上最忠誠的人」，也可指涉"tricherie"爲「世上最真的事」，本論文參照 William Vantuono 譯文，採前者說法。

[6] 1940 年，Sir Israel Gollancz 爲 Early English Text Society 所編輯的《高文》一詩註解中認爲「那個人」是暗指安特諾爾，這個說法獲得許多學者認同，但到了 1960 年代，Norman Davis 在 1967 年修訂 Tolkien 與 Gordon 的版本時，便認爲「那個人」是指伊尼亞斯。除了 Alfred David 外，J. D. Burnley 也提出了令人信服的論點，他舉 *Cleanness* 裡 977-84 詩行中同樣的句法結構爲例，認爲第五行的"hit watɔ"指涉回前文，所以「那個人」應指伊尼亞斯。請參見"*Sir Gawain and the Green Knight*, lines 3-7," *Notes and Queries* 218 (1973): 83-84。

他必須先是個叛徒，才能成爲創立者（34）。[7] 正因伊尼亞斯這種雙重身份，他才可能既「策劃叛逆計謀」，又成爲「世上最真」的人。而關於背叛（treachery）與忠誠（truth）的雙重主題，也自此不停地在詩裡反覆出現。

除此之外，還有什麼原因，讓《高文》詩人以特洛依歷史起頭寫下這首頭韻詩呢？戚森（Christine Chism）認爲英國中世紀晚期的頭韻騎士故事詩多半對過去的歷史感到好奇，將過去視爲「他者」，興致勃勃地想重塑歷史，但也滿懷焦慮地想內化過往歷史裡的「異己」成分。一旦成功地將過往歷史納爲己有，則順利地利用這份與過往歷史的連結，來強調自己的世系、繼承權、與正統性，並完成權力交接的轉移（6）。但在承繼過去所留下來的庇蔭時，這些詩卻也會因爲過去的歷史光芒太過閃耀，而表現出焦慮不安，進而想要與過往歷史的成就匹敵，或甚至刻意抹去過往歷史所留下的痕跡（7）。這個想法或可幫助我們分析《高文》一詩。

詩人以特洛依城亡爲詩首，敘述特洛依的子弟們如何一路西移，攻城掠地四處建國，布魯特斯（Brutus）如何飄揚過海來到艾爾比亞島（Albion），創建大不列顛王國。而亞瑟王，便是這個王國歷史上最偉大的君王。在這個歷史論述裡，一方面，特洛依是個曾經擁有偉大文明的城市，承襲這個傳統，亞瑟王獲得了正統權威的統治地位，他是巔峰中的巔峰。但另一方面，特洛依的歷史也帶給人們不安的情緒，特洛依戰爭的起因是一場畸戀，特洛依敗亡的原因是因爲城裡人們一再做出錯誤的判斷。因此儘管布魯特斯滿懷喜悅地建立了大不列顛王國，但並非從此就過著幸福快樂的生活，詩人在同一個句子裡，緊接著寫下這個地方從此不時有著「戰爭、災禍與驚奇」（"were," "wrake," "wonder," 16），而「幸福與動亂兩者」（"boþe blysse and blunder," 18）時常迅速交替，讓大不列顛建國的喜悅薄薄地蒙上了一層陰影。

承襲著伊尼亞斯與布魯特斯輝煌傳統的亞瑟王，創造了王國歷史上的黃

[7] 根據 Dictys Cretensis 與 Dares Phrygias 的記載，戰爭末期，伊尼亞斯與安特諾爾察覺特洛依即將敗亡，便計畫與希臘人合作，以換取家族的安全，同時由於他們公開反對 Priam 的政策，提議將海倫還給希臘人，並展開和平談判，因而招致 Priam 對他們的不滿與殺意。城陷後，Dares 記載著伊尼亞斯因爲想私下保全 Polyxena，而被希臘人放逐；Dictys 則記載著，希臘人撤退後，伊尼亞斯因與安特諾爾爭奪城中主導權，不幸失敗而被放逐。請參見 *The Trojan War: The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, trans. R. M. Frazer (Bloomington: Indiana UP, 1966)。又，一般而言，中世紀的人們相信 Dictys 與 Dares 親眼目睹這場戰爭，因而他們的記載比 Virgil 與 Homer 等人的史詩更接近史實。

金時代，但也同時承襲了他們生命裡的黑暗面。伊尼亞斯因背叛而被逐出特洛依，又背叛了黛朵（Dido）才來到羅馬建立自己的王國。而根據蒙茅斯的傑佛瑞（Geoffrey of Monmouth）的記載，布魯特斯的母親因生他而過世，布魯特斯十五歲時與父親去打獵，卻無意間一箭射死父親而被逐出義大利，幾經波折才來到大不列顛島建立自己的王國。亞瑟王的誕生也不怎麼光榮，他的父親烏瑟（Uther）假扮成他母親伊格娜（Ygerna）當時的丈夫葛羅斯（Gorlois），才順利地有了亞瑟。在特洛依的這支血脈中，光明面與黑暗面似乎共生共存，如同詩人爲大不列顛島所下的定調，從這個角度來看，我們又該如何看待高文爵士（Sir Gawain）呢？

在這首詩裡，血緣關係的重要性一再地被凸顯。高文爵士與亞瑟王的關係不只是君臣，更是血濃於水的親族。在詩的開頭，坐在皇后圭妮薇（Guenevere）旁邊的不是亞瑟王，而是高文與亞格拉文（Agravain）兩兄弟，他們「都是國王姊姊的兒子，極爲可靠的騎士們」（"Boþe þe kynges sister sunes, and ful siker kniȝtes," 111）。這行詩裡並沒有提到任何關於高文與亞格拉文的豐功偉業，而僅憑他們是「國王的外甥」，就接著斷言他們是「極爲可靠的騎士們」，無疑地是以血緣關係作爲其人格背書的保證。此外，當高文替亞瑟王接下綠騎士的挑戰時，他在詩中第一次開口時便強調自己是全朝中最不強壯也最不聰明的武士，他之所以被敬重，完全只因亞瑟王是他的舅舅：「除了我身體裡流著你的血液外，我一無可取」（"No bounté bot your blod I in my bodé knowe," 357），再次凸顯了血緣關係的重要性。但這份傳承自特洛依的血脈本身也帶有危險與不安定的成分：在這首詩裡，被明確提及名號的圓桌武士並不多，亞格拉文便是其中之一，他是亞瑟王的外甥，高文的弟弟，是所謂「極爲可靠的騎士」，但也就是他，在馬洛里（Malory）的《亞瑟王之死》（*Morte Darthur*）中成爲導致藍斯洛（Lancelot）與亞瑟王決裂、進而導致亞瑟王朝衰亡的關鍵人物之一。

回到問題的原點，那麼，《高文》詩人爲什麼要把這樣具有不安定成分的特洛依歷史帶進亞瑟王傳奇裡呢？在詩裡，高文從亞瑟王的宮廷出發一路向西行，經過威爾斯（Wales），來到了波特拉克（Bertilak）的城堡。這是個與皇家宮廷不大相同的地方，根據戚森的觀察，在亞瑟王的皇家宮廷裡，一切都有成規，不安定的成分雖被壓抑，但也會讓人麻木不仁。亞瑟王宮廷的遊戲屬於貴族貴婦們一時的歡樂，無所謂真正輸贏，遊戲的本質毫不真實：輸了的貴婦

們依舊笑得很開心，而騎士們前一刻還在奮力較量武術，下一刻便在宮廷裡歡唱頌歌。但在波特拉克的朝廷上，真實的遊戲法則關乎生存，人們用真實的賭注來玩真正的遊戲，高文與堡主的「戰利品交換遊戲」（winning-exchange game）裡有貨真價實的獸皮、山豬頭和親吻，這兒的遊戲也有風險，勝者爲王，敗者爲寇，躲不過人們獵殺的動物只得被血淋淋地宰割，高文也得要伸長了脖子等著被綠騎士砍頭。在這個與亞瑟王宮廷大不相同的地方朝廷裡，高文血液裡光明與黑暗並存的不安定成分活躍了起來。一直以來，高文都是個光榮高貴的騎士，他重承諾、守禮儀，堪稱騎士典範。但在這兒，他體驗到了不同的生命經驗：堡主夫人充滿誘惑力的青春肉體比端坐大殿中身著華服的圭妮薇來得真實而有吸引力；在「戰利品交換遊戲」裡，他得以真實的親吻來交換堡主的禮物；綠騎士第三次揮斧砍向他的脖子時，他感受到熱血流下，那一刻，他「活著」的感覺也異常真實（Chism 100），他「自出生以來，從不曾有此刻一半快活」（"Neuer, syn þat he watȝ burne borne of his moder, / Watȝ he neuer in þis worlde wyȝe half so blyþe," 2320-21）。這個強調「真實」的氛圍讓高文血液裡屬於特洛依不安定的成分有機會蠢動。儘管他在與堡主夫人的攻防戰裡嚴守最後一道防線，但爲了保全自己的生命，他終究還是藏起堡主夫人給他的救命腰帶，違背他對波特拉克的承諾，而成爲一個無信背義之徒。儘管高文從一開始就被認爲是個高貴而有榮譽心的騎士，但當綠騎士揭穿真相後，高文喟嘆道：「現在的我既非完美無瑕、也無誠信，背叛與不忠總牽著我走」（"Now am I fawty and falce, and ferride haf ben euer / Of trecherye and vntrawþe," 2382-83），高文在此時才領悟到自己的「背叛與不忠」，而從讀者的角度看來，此刻的高文與詩首的伊尼亞斯遙相呼應，是個不折不扣的特洛依後裔。

在綠騎士揭露自己就是城堡主人，同時揭露高文身上佩帶綠腰帶的事實後，高文羞愧之下說，這場設計好的賭局讓他失去／拋棄了他原本正直不阿的"kynde"（"my kynde to forsake," 2380），"kynde" 在此被解釋爲「天性」，但是我們不可忽略的是，在詩中 "kynde" 亦可被解釋爲「種族」或「後代子孫」（"Þe wyȝtest and þe worþyest of þe worldes kynde," 261; "Hit watȝ Ennias þe athel and his highe kynde," 5），而且詩中這兩處都特別指稱身上流著特洛依血脈的人們。這也許暗喻著高文此時不僅覺得自己喪失了原本正直的天性，潛意識裡可能還覺得自己辜負了亞瑟王一朝的期待，污辱了亞瑟王承襲自特洛依以來的高貴血脈。儘管綠騎士之後安慰他，還熱誠地邀請他回城堡與堡主夫人盡

釋前嫌並共度新年，但高文仍深深地介意著自己背叛且不忠的舉動，婉拒綠騎士的邀請，並接著技巧性地怪罪都是女人迷惑男人的錯。值得注意的是，高文在此不僅提到堡主夫人，還特地提到「另一位女士」（"þat oþer," 2412），儘管綠騎士之前說這都是「他自己」的策劃（"I wrɔst hit myseluen," 2361），完全沒提堡主夫人身邊的老貴婦，但高文卻在此時主動地提及她，也許高文潛意識裡已察覺到這位老婦可能也參與策劃了這個圈套？等到高文問起城堡主人的名號，綠騎士接著揭曉，原來這位老貴婦就是莫根萊妃（Morgan Le Fay），她才是整個事件的始作俑者：「她本是你阿姨，亞瑟同母異父的姊姊／亭特戈爾伯爵夫人之女，也就是這位伯爵夫人和高貴的烏瑟後來／有了亞瑟，現在已爲國王」（"Ho is euen þyn aunt, Arthurez half-suster / Þe duches dɔster of Tyntagelle, þat dere Vter after / Hade Arþur vpon, þat aþel is nowþe," 2464-66），這讓高文對自己 "kynde" 的認知更加費解：他一向以自己正直不阿的「天性」與身爲亞瑟王的「親族」身分爲傲，但當他正深感愧對自己高貴的家族時，卻發現原來是他最引以爲傲的親族設計了他，整個事件的始作俑者不是別人，而竟是他自己的阿姨！戚森在此提出疑問：如果對亞瑟王忠心耿耿的高文爵士在初次發言時，認爲自己所有的一切，都歸因於自己與亞瑟王的血緣關係，而將所有榮耀歸於亞瑟王，那麼，在詩末的高文，面對與自己也有血緣關係的莫根萊妃，卻發現對方是陷自己於不忠不義的頭號陰謀人物，他該如何自處呢（102）？戚森並沒有正面回答這個問題，而詩人也沒有描述高文知道這個訊息後的個人反應，我們只看到詩人描述高文的外在行動：他堅拒波特拉克的邀請，儘管波特拉克這次換了說法，不再說要請他回去與「堡主夫人」盡釋前嫌（"We schal yow wel acorde," 2405），而是要請他回城堡去「與阿姨團聚」（"to com to þy naunt," 2467），但高文仍不願意，最後還快馬加鞭地兼程趕回亞瑟王的宮廷。作爲讀者，我們該如何詮釋高文在詩中不作反應的沉默呢？爲什麼詩人只描述高文的行動，而不進一步地描寫他知道自己是被阿姨設計後的反應呢？我的詮釋是：也許因爲此時的高文被 "kynde" 弄糊塗了，他一方面覺得自己對不起舅舅，因爲屬於亞瑟王一朝榮譽高貴的名聲毀於他手上，但另一方面，他無法了解爲什麼竟是他的阿姨設下了這個陷阱。再者，他也不知道該用什麼態度回城堡去與莫根萊妃相認：他既無法溫馨而開心地「與阿姨團聚」，也無法深惡痛嫉地鄙厭莫根萊妃，所以只好採取逃避策略。他無法對自己的親族認同做出明確的省思與認知，而亞瑟王宮廷也同樣地沒有能力對莫根萊妃的舉止做出妥當的詮

釋與反應，只好一笑置之，並且以笨拙的手法轉移焦點——讓所有人都戴上綠佩帶，並蔚爲時髦風潮——來逃避詮釋或評論莫根萊妃的作法及整件事的意義。

二、亞瑟王與新特洛依

十二世紀初期，蒙茅斯的傑佛瑞撰寫《大不列顛君王史》（*Historia regum Britanniae*, c. 1135-38），在史書裡首次正式提到來自特洛依的布魯特斯建立了大不列顛王國。布魯特斯是伊尼亞斯的曾孫，他拯救了在希臘被奴役的特洛依同伴們後，千里迢迢地來到艾爾比亞島建國。傑佛瑞把英國人與特洛依的傳統銜接起來，藉著這樣的連結，讓英國與羅馬處於相抗衡的地位，爲英國展開「權力過渡」的論述。此外，傑佛瑞也將威爾斯傳說裡的亞瑟王納入這個特洛依世系中，他完整地記載亞瑟王的一生，將亞瑟王的故事帶進拉丁文世界，讓亞瑟王的偉大功績成爲英國歷史上最輝煌的一頁。傑佛瑞的這個論調當然頗受爭議，但他的論述或多或少爲當時及後來的史書定下某種基調。同時根據傑佛瑞的記載，在布魯特斯四處漂流的過程中，他曾向黛安娜女神（Diana）詢問何處可建國，黛安娜的神諭要他找尋法國西邊海上的一座島嶼，在那兒，他的子孫們會建立「第二個特洛依」（"a second Troy"），他的子孫也將歷代爲王，整個世界會臣服於他們腳下（47）。在馬洛里的《亞瑟王之死》裡，亞瑟王東征西討，威震四方，甚至征服了羅馬，在羅馬受教宗加冕爲皇帝後，才班師回朝，這樣的故事無疑地滿足了黛安娜女神的預言。此外，儘管在之前的歷史文獻裡，倫敦被稱爲「新特洛依」（*Trinovantum*）的證據並不充分，但傑佛瑞結合了內尼厄斯（Nennius）的想像，認爲倫敦前身即是新特洛依（*Troia Nova*），是布魯特斯在泰晤士河畔建立的城市，爲了紀念失去的特洛依，而將其命名爲「新特洛依」，後來因爲語言變遷，才從 "*Troia Nova*" 變成 "*Trinovatum*"（Clark 143），傑佛瑞此舉不僅將「特洛依的源起印刻於島嶼地貌上」，改變了現有的羅馬地誌，賦予威爾斯人一個全新的過往（Robertson 45），也奠定了文學脈絡裡倫敦被比擬成新特洛依意象的基礎。

承襲傑佛瑞對帝國主義的想像，在詩中，伊尼亞斯與他的同胞們得先「征服他邦」（"depreced prouinces," 6）之後，才能「成爲君主」（"patrounes bicome," 6），《高文》詩人運用漸進式描述，從伊尼亞斯、羅穆勒斯（Romulus）、提席

厄斯（Ticius）、隆格巴德斯（Longobardus）、布魯特斯、到亞瑟王，有脈絡地展現出一個承繼特洛依偉大文明的亞瑟王宮廷。但是熟悉亞瑟王傳奇的讀者／聽眾在讀到／聽到《高文》一詩時，必定會很驚訝地發現詩中亞瑟王的形象與其它亞瑟王文學裡的王者形象大不相同。在歐陸的騎士傳奇裡，亞瑟王是個經歲月歷練、沈穩年邁的老者。在英國，自從傑佛瑞所撰寫的編年史以降，亞瑟王是個驍勇善戰、大無畏的征服者。但在本詩裡，亞瑟王非常年輕，他的朝臣們也很年輕（"For al watȝ þis fayre folk in her first age," 54）。詩中的亞瑟王不僅年輕，還有點兒孩子氣（"He watȝ so joly of his joyfness, and sumquat childgered," 86），他活力充沛、甚至有些毛躁不安（"His lif liked hym lyȝt. He louied þe lasse / Auþer to lenge lye or to longe sitte, / So bisied him his ȝonge blod and his brayn wylde," 87-89）。當他面臨綠騎士的挑戰，但宮廷中又沒有人站出來回應時，他聽見綠騎士輕蔑的笑聲，便立刻怒形於色（"Þe blod schot for scham into his schyre face / and lere; / He wex as wroth as wynde," 317-19），衝動莽撞地站出來要接受綠騎士的挑戰，而忘了他身爲一國之君的重要身份。很明顯地，詩裡這個亞瑟王的形象，與其它亞瑟王傳奇裡沈穩無畏的亞瑟王大相逕庭。

既然如此，我們不由得要問：《高文》詩人在詩裡對亞瑟王的描寫，是根據什麼文本而來的呢？很巧的是，詩裡亞瑟王的形象與理查二世在史書中的形象極爲相似（Chism 69）。亞瑟王身邊的貴族們都是年輕人，在綠騎士的口中，他們都是嘴上無毛的小伙子（"Hit arn aboute on þis bench berdleȝ chylder," 280）。這個形容其實與 1380 年代初期理查的宮廷極爲相似：那時的理查很年輕，也大舉擢用年輕但無經驗的人爲議會騎士（chamber knight），但也因此招致下議院對王室耗費龐大金錢重用這些人的批評，更導致 1388 年無情議會（Merciless Parliament）裡王公上訴人（Lord Appellants）對理查身邊的年輕親信們如德・維爾（Robert de Vere）等的控訴。此外，理查的脾氣也是出了名的莽撞易怒。在西敏史書（*Westminster Chronicle*）1385 年的記載裡，理查曾因坎特伯里大主教（the archbishop of Canterbury）在議會上指責他寵信年輕隨從而怒氣大發，隨後兩人的船在泰晤士河上狹路相逢，大主教再提此事，理查憤而拔出劍來刺向大主教，幸好當時理查身邊的德佛洛克斯爵士（Sir John Devereux）與崔維特爵士（Sir Thomas Trivet）擋下劍來，但這兩人卻反被憤怒的理查逼得跳河游向大主教的船隻（116-17）。從這個角度來推斷，如果《高

文》一詩的讀者讀到亞瑟王「因爲羞憤，血液衝上他英俊的臉龐」（"þe blod schot for scham into his schyre face/ and lere," 317-18）這樣的句子時，雖然沒法將這樣的王者形象與其它傳奇裡的亞瑟王形象做連結，但心中或多或少會聯想到當代的理查二世。既然如此，我們又該如何看待《高文》這首詩與當代氛圍的關係呢？

三、倫敦／新特洛依：1380-1400

十四世紀晚期，梅德斯東的理查（Richard of Maidstone）、高爾（John Gower）、以及撰寫《厄肯沃德聖者》（*Saint Erkenwald*）的作者，都曾以特洛依來比擬倫敦。在讚嘆歌詠倫敦的頭韻詩《厄肯沃得聖者》裡，倫敦光榮地成了新特洛依，是當代道德經濟的重鎮。然而，特洛依滅亡的災難，始終讓中世紀的人們感受到生存的危機感（Hebron 105）。同樣是座城市，特洛依濃厚的滅亡色彩隱隱威脅著倫敦人，因此以特洛依比擬倫敦，也有其政治危機。1388 年，前倫敦市長布瑞伯（Nicholas Brembre）在無情議會後被判絞刑，在沃爾辛漢（Walsingham）筆下，起訴的罪名之一便是他想將倫敦更名爲「小特洛依」（Little Troy），並自封爲特洛依公爵。此外，理查二世對倫敦／新特洛依的態度也值得深究。1392 年，倫敦拒絕借貸一筆龐大金額給王室，理查憤而收回倫敦的自主權，拘捕倫敦市長與高級市政官員們，並打算廢都，將首都遷到約克（York）去，直到後來倫敦人願意借貸一萬英鎊給理查，並於當年八月舉辦了一場盛大的遊行盛會恭迎理查回倫敦，這才修復了倫敦與理查的關係。梅德斯東的理查寫了一篇《調和》（*Concordia facta inter regem Riccardum II et civitatem Londonie*）來記錄整個遊行盛會的過程，詩中不僅把倫敦比擬成新特洛依，也將倫敦比擬成理查做錯事而懺悔的伴侶，等待著理查的原諒。在這樣的時代背景之下，《高文》一詩將遠古的特洛依帶進詩中，遙遙地對應當代對於新特洛依的想像，其實具有極其豐富的時代意涵。此詩以英格蘭中部西北地區（North-west Midlands）方言書寫，[8] 學者們以往認爲此詩詩人可能與柴郡（Cheshire）或南蘭開郡（South Lancashire）的地方貴族勢力有關連，但 1979

[8] 關於 BL MS Cotton Nero A. x.這份手稿的出處，Angus McIntosh 於 "A New Approach to Middle English Dialectology" (*English Studies* 44 [1963]:1-11) 中認爲撰寫手稿者應來自柴郡東南部，或鄰近斯塔福郡（Staffordshire）東北方邊界處。

年，班奈特（Michael J. Bennett）調查此區後發現，英格蘭中部西北區在當時屬低度開發區，沒有任何顯赫的地方仕紳貴族。雖然貝德福伯爵（Enguerrand de Coucy, the earl of Bedford）、阿倫得爾伯爵（Richard FitzAlan, the earl of Arundel）與蘭開斯特公爵（John of Gaunt, the duke of Lancaster）在此地擁有城堡，但他們並不常居此地，也不注重此區。班奈特認爲，相較之下，反倒是重用柴郡武士的理查二世，較有可能與《高文》詩人有直接或間接的關連。[9]

理查二世本人與柴郡的淵源極深。1376 年，尚未繼位的理查自父親那兒承襲柴郡伯爵的封號。1380 年代後期，理查開始計畫利用這塊領地做爲皇室的武力後盾。根據西敏史書記載，理查於 1387 年 7 月到過柴郡，當時他便開始延攬當地武士爲隨從（187）。1387 年拉德克橋之役（the Battle of Radcot Bridge），由德・維爾所率領的一萬五千名保皇軍隊也都是柴郡人。1388 年，無情議會中王公上訴人指控理查的親信們跟理查長期待在柴郡和威爾斯，讓其它大臣無法對理查進言。此外，1397 年至 1398 年間，理查從七百多名柴郡扈從中挑選了三百一十一名弓箭手，設立了私人侍衛隊，與朝廷內的貴族勢力相抗衡。在肯尼沃斯史書（*Kenilworth Chronicle*）上還記載著這些柴郡隨扈不僅以母語方言與理查隨意聊天，還會向理查開玩笑地建議其再娶的對象。[10] 此外，柴郡與威爾斯之間的關係也非常密切：1385 年時，最少有四座威爾斯城堡的總管是柴郡人；1397 年，威爾斯東北方和柴郡一塊兒從「貴族領地」（palatine）升格成「公國封邑」（principality），在英格蘭與威爾斯的邊界地帶，

[9] 自諾曼征服（Norman Conquest）後，柴郡因鄰近威爾斯（Wales），具邊陲性質，又有許多待開墾的林地，當地居民向來以民風剽悍著稱，自愛德華一世以降，英王室攻打威爾斯、愛爾蘭、或法國時，都曾到此地招募軍人。理查的父親黑王子愛德華（Edward the Black Prince）便從此地招募大量民兵到法國打仗。索爾茲伯里伯爵（the earl of Salisbury）、阿倫得爾伯爵（the earl of Arundel）、與蘭開斯特公爵（the duke of Lancaster）也都招募過此地士兵。此外，柴郡人經由戰功彪炳迅速明顯地獲取社會地位與財富，在十四世紀晚期逐漸地於宮廷、教會與學院裡擔任要職，再加上理查二世重用柴郡隨扈，又對柴郡有深厚情感，因而班奈特推斷，《高文》一詩很可能出自柴郡文化圈，並與理查二世有密不可分的關連，請參見 "*Sir Gawain*"。

[10] 請參見 *Kenilworth Chronicle*: "Dycun, slep sicur(l)y while we wake, and dreed nought quile we lyve sestowe: ffor zif thow haddest weddet Perkyn douzter of Lye thow mun well halde a love day with any man in Chester schire in ffaith" (BL MS. Additional 35295, f. 260r-v)。這段文字首見於 M. V. Clarke and V. H. Galbraith, "The Deposition of Richard II," *Bulletin of the John Rylands Library* 14 (1930): 125-81。文中指稱的女子爲 Peter Legh of Lyme 的女兒，Peter Legh 本人則是理查最寵信的柴郡親信之一。

界線是不清楚而模糊的（Ingham 119）。班奈特認爲，在此氛圍下，離鄉背井到倫敦跟隨皇室發展的柴郡人，很可能即是《高文》一詩的基本聽眾（"Historical" 80），《高文》詩人可能是「朝臣的朝臣」（"a courtier's courtier"），身處宮廷文化圈，他寫作時設想的聽眾讀者很可能是宮廷內的聽眾（"Historical" 81）。[11]

除此之外，班奈特認爲《高文》此詩所描述的內容與理查的行徑也有諸多類似之處。理查不畏冬寒，曾在冬季遠征蘇格蘭與愛爾蘭，這正符合詩中高文在寒冬裡騎馬遠遊的情景。此外理查也熱衷打獵，每個夏天他都會在伍德斯達克（Woodstock）、洛肯漢（Rockingham）、或是新森林（the New Forest）的森林裡打獵（Saul, *Richard* 15）。理查的堂弟艾博瑪勒公爵（the duke of Albemarle）是理查於 1390 年代時的好友，他本身不僅是個打獵好手，還翻譯了一本關於打獵的書，[12] 這與《高文》詩中描述波特拉克三次狩獵場景的細節也相呼應。1397 年後，理查遠離倫敦，大半時間都待在英格蘭中部地區，他在什魯斯伯里（Shrewsbury）舉行議會，還遍遊此區，包括與亞瑟王傳奇有關連的巴斯（Bath）、切斯特（Chester）與加地夫（Cardiff），理查甚至在李奇費德（Lichfield）度過了 1397 年與 1398 年的耶誕節和新年。這與詩中亞瑟王在卡美洛（Camelot）過聖誕節或者高文在波特拉克的城堡裡過耶誕與新年的時間點跟場景也相符合。班奈特還推測，理查甚至可能還曾經從李奇費德主教位於博德瑟特（Beaudesert）的宅邸出發去打獵，博德瑟特的地理位置就在李奇費德北方數哩，其地名與波特拉克的城堡所在地霍德瑟特（Hautdesert）恰巧又極類似（"Historical" 87）。綜合以上這些跡象，班奈特認爲，若非巧合，《高文》詩人與理查二世應該有某種程度的關連。同時，理查二世遠離倫敦的行徑，代表他對自己王國東南部的不信任感及不安全感，但這也促使理查更強烈地認同大不列顛，包括傳統在地的盎格魯薩克遜（Anglo-Saxon）與凱爾特（Celtic）文化（86）。

此外，《高文》一詩是以頭韻詩的形式寫成，相較於受法國文學及義大利

[11] 除了班奈特之外，John M. Bowers 在討論 *Pearl* 時，也認爲 *Pearl* 一詩的設定聽眾爲宮廷中人。請參見 *The Politics of Pearl: Court Poetry in the Age of Richard II* (Cambridge: Brewer, 2001)。

[12] 此書爲 Gaston Phoebus 的 *Livre de Chasse*，艾博瑪勒公爵在翻譯時，還加入了英國王室打獵慣例的細節，請參見 Michael J. Bennett, "Historical" 85。

文學所影響的喬叟（Geoffrey Chaucer）詩作，[13] 頭韻詩比較本土化，也在地化得多。雖然對於該如何詮釋頭韻詩的存在，學者間目前仍有爭議，[14] 但不可否認的是，頭韻詩確實是英國本土傳統文化的一部分。漢那（Ralph Hanna）認爲頭韻詩格外關切各式權力統治運作下潛藏的社會秩序問題（512），因此詩人刻意以頭韻詩來寫作關於亞瑟王宮廷的題材，顯然關切著君權統治下的權力運作議題。在這首詩裡，亞瑟王「統治著朝廷」（"þat þe court haldes," 53），是「意志最傲的人」（"hyȝest mon of wylle," 57），在此，詩人特別強調了亞瑟王的「統治權」與他高傲的意志。理查二世是個偏向專制政治的君王，他不願意讓身邊的王公大臣與議會干涉他的決定，在位晚期甚至自己培養私人侍衛隊來捍衛君權。在塑造自我形象上，理查塑造的君王形象是一個高高在上、受上帝保佑的君王。他讓大臣們在慣例的尊稱之外稱他爲「王子」（prince）、「殿下」（your highness）及「陛下」（your majesty），來抬高自己的統治姿態。此外，現存的兩幅理查畫像均明顯地表現出神聖君權的主題，理查不僅承繼英國皇室先祖們傳下的統治權，也受到上帝的眷顧與庇護。在威爾頓雙聯畫（Wilton Diptych, 1396-97）中，左半面畫裡，頭戴皇冠的理查跪著，身後站著施洗約翰、聖艾德蒙與聖愛德華，將他引介給右半面畫裡的聖母瑪莉亞及其懷抱裡的嬰兒耶穌，他們身後環繞著十一名天使。西敏修道院（the Westminster Abbey）中有幅理查的巨大畫像（2.13x1.10 m, c. 1390-99），畫中理查端坐在雕工華麗的寶座上，穿著登基時的華服，全副王室禮服，手持王權寶球及權杖，頭戴皇冠。1394 年，波西米亞的安皇后（Queen Anne of Bohemia）逝世，理查命兩名倫敦的銅匠雕塑雙人墓肖像（double tomb effigies），契約上明訂雕塑理查與安的人像，頭戴皇冠，兩人右手交握，左手均握著權杖，兩人中間有一十字架，上有王權寶球。由這些具體肖像中可看出，理查似乎一心一意地要呈現出一個

[13] 喬叟在寫作上，於不同時期受到來自外在不同的影響，早期在法國文學方面，他受到 Guillaume de Lorris、Jean de Meun、Froissart 與 Machaut 的影響，後來在義大利文學方面，他受到 Dante、Boccaccio 與 Petrarch 的影響。

[14] 學者們如 R. W. Chambers 最早提出了「頭韻復興」（Alliterative Revival）的概念，認爲這是十二、十三與十四世紀口語頭韻文學再現於寫作的復興；但 Derek Pearsall 認爲頭韻文學也許早以文字形式流傳於英格蘭中部西南區的修道院中；Thorlac Turville-Petre 承繼「頭韻復興」的概念，認爲這是自覺自發的創作，但晚近學者如 Elizabeth Salter、Ralph Hanna 與 Christine Chism 並不認同「頭韻復興」的概念，他們不認爲這是地區文化有意識地對抗中央文化下的產物，他們認爲研究的重點應著眼於如何以作品中特殊的在地性去看待作品本身。請參見 Chism, *Alliterative Revivals* 16-20 與 Ralph Hanna, "Alliterative Poetry"。

高貴神聖的君王形象，拉開他與臣民的距離，藉此讓自己成爲一個擁有神聖君權的統治者，讓臣民們認爲他擁有不可質疑的權威，進而對他心悅誠服。此外，理查也刻意地拉近自己與盎格魯薩克遜先祖們的距離，在威爾頓雙聯畫中出現的聖艾德蒙與聖愛德華即是一例：聖艾德蒙是九世紀時東盎格利亞（East-Anglia, 841-69/70）的國王，他是虔誠的基督徒，因不肯屈服於不信上帝的丹麥人而遇害，但也因此被封爲聖人，十四世紀時人們普遍認爲他是英國的守護聖者（English patron saint）。理查除了於 1383 年親自造訪聖艾德蒙位於貝瑞（Bury）的聖祠外，他還於 1396 年撥款讓聖祠大興土木。1390 年，西敏寺慶祝聖艾德蒙慶典，理查除了在慶典前夕參加晚禱與晨禱，當日還參加了彌撒（Saul, *Richard* 310）。聖愛德華則是韋塞克斯（Wessex）的最後一位國王（1042-1066），他逝世於一月五日，正好是理查的生日，也許正因如此，理查認爲他和聖愛德華之間有特殊聯繫，他把他與聖愛德華間的關係視爲如夫妻般緊密：自 1397 年起，他把聖愛德華的盾形徽章圖像與他自己的徽章圖像以當時夫與妻間徽章相結合的方式穿刺結合在一塊兒，象徵著兩者間的緊密聯繫（Saul, *Richard* 311）。他在位期間不僅大肆翻修西敏寺與寺內聖愛德華的祈禱堂（the Confessor's chapel），他更將自己的陵墓設置於祈禱堂內。由此可看出理查強烈地意識到自己的統治權傳承自這些皇室先祖們，而且他認爲這份傳承賦予了他至高無上的君權，讓他的臣民們在他的統治之下，必須服從他的意志。[15] 除此之外理查也將自己塑造成虔誠的基督徒：一直以來，施洗約翰都是理查的守護聖者，他也是威爾頓雙聯畫裡唯一與理查有身體接觸的人物。此外，在右半面畫裡的十一位天使身上均配戴著與理查身上相同的白公鹿徽章，顯示出他們爲同一個團體，而理查的墓上也有八名天使圍繞著他。

在這些肖像裡，無論是徽章與服飾裝扮上的運用，或是人物姿態與人物間的相關性，都傳遞出相同的政治訊息：虔誠的理查是受庇佑的尊貴君主，他承繼先人的血脈，他有足夠的權威來統治他的臣民。然而，儘管理查費心地發展出這樣一個高高在上、甚至具有「半神性」（*semideus*）的君主形象（Saul, "Kingship" 46），他終究不是個成功的君主。1388 年無情議會風波時，傳言理

[15] Nigel Saul 認爲理查受到 1270 年代 Giles of Rome 所著 *De Regimine Principum* 一書的影響，認爲王權是社會裡唯一的合法權威來源，其他的權威系統都附著於王權之下，因此統治的要領在於人民必須服從王者的意志，故而王者必須高高在上。請參見 *Richard II* 249-50, 386, 449。

查曾被短暫地廢黜了兩三天。1399 年 9 月，理查被亨利（Henry Bolingbroke）正式廢黜，並逝於 1400 年。這樣的結局毋寧說明了理查是個失敗的君王。這與詩裡亞瑟王的君主形象其實也有不謀而合之處：亞瑟王作爲一個君王，他「戴著皇冠」的身份不同於常人（"þe kyng wyth croun," 364）、亞瑟王也會給予高文神的祝福（"gef hym Goddes blessyng," 370），彷彿他有某種可行使的宗教力量。此外，隨著詩人的敘述，讀者／聽者先看到亞瑟王的宮廷裡有著世上最傑出的武士（"Þe most kyd knyȝtes vnder Krystes seluen," 51）與最美麗的貴婦（"þe louelokkest ladies þat euer lif haden," 52），天下很難再找到與此匹敵的另一群人（"Hit wer, ere now, gret nye to neuen / So hardy a here on hille," 58-59），之後詩人描述新年宴席的開始、貴婦騎士們歡樂的場景、美麗的圭妮薇身上的華服與頭上的華蓋、以及亞瑟王威風凜凜地站著，驕傲地看著這歡樂的一切（"Þerfore, of face so fere, / He stiȝtles stif in stalle; / Ful ȝep in þat Nw ȝere, / Much mirthe he mas wyth alle," 97-100），然而，在這樣一種「處於巔峰狀態」的氣氛中，看似大無畏、大氣度的亞瑟王站在主桌前，談的卻不是國家大事或新年新展望，而是無足輕重的「瑣事」（"trifles," 108），完全顛覆了之前一步步醞釀出來的期望！事實上，人們對承繼著愛德華三世及黑王子輝煌功績與血脈的理查其實也抱著很大的期望，但無論是對內執政或對外政策，理查卻都讓人們失望，臣民們認爲他的宮廷浪費公帑，也不贊同他對法國的和平政策。在詩裡，朝中人們爲高文送行時，看著挺拔威武的高文，人們也不贊同亞瑟王的作法，他們質疑道：「有哪個君王會聽從帶著洞穴武器而來的騎士在耶誕節遊戲中的建議？」（"Who knew euer any kyng such counsel to take / As knyȝtes in caue loumȝ on Crystmasse gomneȝ?" 682-83）。除此之外，雖然詩裡提到，如果亞瑟王沒聽到精彩的冒險故事，他不會開始用餐，但在描述裡，我們看到亞瑟王站在桌前說著無關緊要的瑣事後，便開始上第一道菜，完全沒提到亞瑟王是否按慣例聽到了任何冒險故事，這讓讀者／聽者隱隱地感到這個朝廷裡有其矛盾之處。等到綠騎士走進宮廷，他第一句話便是要找這個朝廷裡的統治者（"Þe gouernour of þis gyng," 225），一陣寂靜後亞瑟王出來與綠騎士應答，但在亞瑟王的回答裡，我們看到他不斷地誤解綠騎士的原意，即使對方帶著代表和平的綠枝、表明他將盔甲留在家中、他不爲戰鬥而來，亞瑟王仍誤解對方只爲打鬥而來。另外，當高文挺身而出時，亞瑟王曾對高文說道：「若你能準確地一擊中的，我相信你定能承受他之後的回擊」（"And if þou redeȝ hym ryȝt , redly I trowe / Þat þou schal byden þe but þat he schal bede after," 373-74），亞瑟王此話的前提應是他認爲綠騎士的提議荒謬可笑（"þyn askyng is nys," 323），他認爲綠騎士被高文砍頭後必死無疑，但後來事實證明亞瑟王的判斷是錯誤的。也許詩裡種種對於亞瑟王判斷錯誤、誤解對方、或自相矛盾的描述，都暗暗地呼應著，作爲一個君王，理查也犯下了許多判斷上的誤解、矛盾與錯誤？

四、想像・特洛依

綜合以上這些論述，如果說《高文》一詩與理查二世的宮廷文化有某種程度的密切關連，如果我們把詩中高文及亞瑟王宮廷對於「民族血緣」（kynde）不知如何詮釋的迷惑放進理查宮廷文化的氛圍裡，我們又該如何看待這首詩的時代意義呢？

傑洛德（Gerald of Wales, 1146?-1223?）在《威爾斯記述》（*Description of Wales*, ca. 1191）裡對威爾斯人曾有這麼一段話：「正是因他們的罪，尤其是因既邪惡又可憎的男風，威爾斯人被神懲罰，先失去特洛依，再失去大不列顛」（264）。[16] 在這段短短的描述裡，我們可以看出其背後的幾個基本假設：（一）威爾斯人等同特洛依人，（二）威爾斯人與盎格魯薩克遜人／盎格魯諾曼人並非同一個族群，（三）失去大不列顛之後，威爾斯人被放逐邊疆，被視爲次等族群，在道德品行上較差。根據以上三個前提，握有政治主導權的盎格魯諾曼人並不等同於低下的威爾斯人，也就更不等同於特洛依人。傑洛德這樣的想法可說是對稍早的傑佛瑞的反動。傑佛瑞以特洛依起源開創論述的空間（Ingledew 674），在他的獻詞裡，他以翻譯者自居，將一本威爾斯古書翻譯成拉丁文而完成《大不列顛君王史》，他以特洛依語變遷而來的威爾斯語挑戰盎格魯薩克遜語與拉丁語的權威地位，也挑戰了盎格魯－拉丁歷史傳統裡認爲威爾斯人是因道德淪喪才導致統治權轉移到薩克遜人手中的論述（Robertson 46）。傑佛瑞自己以邊緣族群身份進入主流圈內，他以位於威爾斯與英格蘭邊境旁的「蒙茅斯」作爲自己的稱號，但大半時間卻都待在牛津寫作，[17] 他藉

[16] 原文爲："Praeterea, peccatis urgentibus, et praecipue detestabili illo et nefando Sodomitico, divina ultione tam olim Trojam quam postea Britanniam amiserunt" (227)。

[17] Michelle R. Warren 認爲根據《大不列顛君王史》的地形描述，蒙茅斯位於威爾斯境內，在英格蘭與威爾斯邊境旁，但其城堡的統治者爲諾曼人與不列塔尼人。在學者的研究中，傑佛瑞曾被歸類爲不列塔尼人（Breton）、康瓦耳人（Cornish）、威爾斯人（Welsh）、或諾曼

由翻譯重申威爾斯的權威與正統地位，但其作品卻又常被主流勢力（如亨利二世）用來伸張王權，對抗盎格魯－拉丁的傳統聯盟與對抗羅馬的宗教勢力。事實上，在這個「威爾斯－薩克遜－諾曼」族群關係錯綜複雜的時代裡，雖然依照諾曼贊助者的期望，傑佛瑞塑造出一個承繼特洛依血脈的君王會是一個能解決「三種不同文化的意識型態紛爭」的「社會符號」（Shichtman and Finke 4），但這樣的形塑背後卻反而透露出現實裡不可得的渴望。

自從傑佛瑞以特洛依來開創論述的可能，他的影響力一直延續到十七世紀。《高文》一詩也利用了特洛依的傳統而來論述當代的族群關係。英格漢（Patricia Ingham）認爲在詩的開頭，《高文》詩人以「特洛依框架」爲起首，在描述「權力過渡」的過程中淡化法國的重要性，不提布魯特斯如何行經法國本土，只輕描淡寫地提到布魯特斯跨過「法國海洋」（"þe French flod," 13），彷彿法國本身在這個英國的建國神話裡毫無重要性可言，然後把威爾斯與古典傳統相結合，讓「威爾斯的亞瑟端坐在特洛依傳統的正中央」（115）。《高文》詩人特意選用了威爾斯文的亞瑟（Arthur）作爲亞瑟王的名字，而不是以當時較流行的拉丁文名（Arthurus）或是法文名（Artu）來稱呼亞瑟（114），但亞瑟王的宮廷卻是在羅格瑞（"þe ryalme of Logres," 691），也就是英格蘭境內，[18] 因此，對於《高文》詩人與其讀者來說，這個故事是一個關於來自威爾斯的亞瑟繼承大不列顛的王位而統治英格蘭的故事，這是個關於「威爾斯主權與英格蘭中央統治權」爭議的故事，但也說明了十四世紀時英格蘭對威爾斯文化和語言想要征服和吸納的慾望（116）。英格漢認爲，到了《高文》詩人的時代，英格蘭人在大不列顛的統治權已漸漸穩固，此時的英格蘭人不再認爲緊鄰的威爾斯人是遙遠的「他者」，而開始處理「如何將『他者』視爲鄰居」的問題，具有威爾斯背景的亞瑟王傳奇便是討論這個議題的好題材。那麼我們接著要問的是，爲什麼此時此刻的英格蘭會特別關注著，作爲一個「族群」，所謂的「大不列顛」究竟該有什麼意涵呢？

史密斯（Anthony D. Smith）在《國家之族群起源》（*The Ethnic Origins of Nations*）一書中提出影響「族群認同」（ethnicism）議題重要性的三個因素：外在軍事上的威脅、社會經濟上的挑戰、與不同文化的接觸（55-56），若以這

人（Norman），突顯出在十二世紀時的蒙茅斯，殖民文化下的身份政治已呈現多元風貌（117）。

[18] 根據 Tolkien 與 Gordon 的版本，Logres 是從威爾斯語的 Lloegyr 演變而來的，意指英格蘭。

個角度來看十四世紀末葉的英國，對外，與法國的百年戰爭（1336-1452）正方興未艾，儘管愛德華三世在位間於克雷西戰役（Battle of Crecy, 1346）及普瓦提耶戰役（Battle of Poitiers, 1356）獲得大勝，但維持戰爭狀態的費用高昂，黑王子愛德華（Edward the Black Prince）與愛德華三世又於 1370 年代相繼過世，戰爭懸而未決，對理查二世在位間的英國社會無疑地是種威脅。對內，由於 1348 年黑死病的發生，人口大量減少，連帶影響社會經濟結構，1381 年，由於對政府徵收壓迫性的人頭稅不滿，引發「農民暴動」（Peasants' Revolt），農民們從艾色克斯（Essex）與肯特（Kent）攻進倫敦，甚至燒毀了當時的攝政大臣約翰根特（John of Gaunt）的薩浮伊寢宮（Savoy Palace）。在文化的接觸上，自歐陸而來的法國與義大利文化及因十字軍東征所接觸的伊斯蘭文化都一直對英國傳統的島嶼文化起衝擊。故而若從這個角度來看，在十四世紀末葉的英國社會氛圍中，「族群認同」的課題越來越重要。在這樣的氛圍裡，《高文》這首詩透過現實與過去相互的交錯與對話，試著運用歷史的力量，探討如何爲這個族群找到一個定位點，而其終極的問題便是：「我／我們是誰？」

如果仔細看這首詩，便會發現整首詩緊扣著「身份」（identity）的問題，而且身份的認同充分具有「互動性」（interactive）與「即興性」（improvisational）的特質（Pratt 7），不同政治策略下的身份有「流動種族」（itinerant ethnicity）的可能性（Warren 117）。整個故事從開端起便圍繞著如何處理「身份」認同的議題。綠騎士出現後，亞瑟王的騎士貴婦們都想知道這個高大魁梧的綠色騎士是誰（"For vch mon had meruayle quat hit mene myȝt," 233），高文明白地表達出眾人的疑惑，說他不知道這個綠色騎士是誰、屬於哪個宮廷、和他的名字（"Ne I know not þe, knyȝt, þy cort, ne þi name," 400）。然而綠色騎士的身份不僅是個值得探究的神秘符號，也是一種條件式的報償：高文得先砍下綠色騎士的頭之後才能知道他的身份。但即使綠色騎士願意揭露他的身份，他所透露的訊息也很有限，他只說自己是「綠教堂的騎士」（"Þe knyȝt of þe Grene Chapel," 454），至於綠教堂位於何處等詳細資訊，他一概不提。雖然綠騎士說很多人知道他（"men knowen me mony," 454），但儘管高文在旅途上問遍路人，就是沒有人知道綠教堂在哪兒，也沒有人知道誰是綠教堂的騎士，綠騎士的身份仍是個謎。當高文從亞瑟王的宮廷出發，孤獨地穿過英格蘭，穿越北威爾斯，過了威瑞爾（Wirral），遠離他所熟悉的環境與朋友，他「如陌生人般騎馬」（"fremedly he rydeȝ," 714），這時他的身份已經開始轉變，他不再是那個人盡

皆知的高文，在這裡沒有人認識他，甚至與他打鬥的敵手都不是「人」，而是惡龍、山精與野獸。等到高文來到霍德瑟特城堡，他又面臨了「身份」的問題。他發現自己來到了一個「一個騎士所能擁有的最美麗的城堡」（"A castel þe comlokest þat euer knyȝt aȝte," 767），這城堡不僅外觀美麗，也是高文看過最佳的防禦工事，裡頭的人們殷勤有禮，他們甚至跪著迎接高文的到來，但是高文自走進城堡到最後離開城堡都不知道城堡主人的身份與名號，儘管高文在進城堡後不久就說出自己的來歷，但城堡主人也只是大聲地笑著，不提自己是誰。等到堡主夫人與身旁的老貴婦出現，老貴婦的身份也如一團謎般無解，堡主不但沒有爲高文介紹這位老貴婦是誰，就連老貴婦的真實形貌都是個謎。與身旁露出雪白頸部與胸脯的堡主夫人相比，老貴婦不僅將頸部裹起，還以面紗遮臉，前額以飾有三葉紋的絲綢包裹，整個人只露出眉毛、眼睛、鼻子和嘴唇，非常地神秘。此外，在這兩個宮廷中，高文都與女主人同坐用餐，但經過旅程之後，高文的身份漸漸轉變，他血液裡光明與黑暗並存的不安定成分活躍了起來，因此我們之前只看到高文與圭妮薇坐在一塊兒用餐，看不出他是否享受圭妮薇的陪伴，但在這個地方朝廷裡，高文非常享受堡主夫人的陪伴，他不但在禮儀允許的範圍下擁抱與親吻她，還與她相談甚歡（"Such comfort of her compaynye caȝten togeder / Þurȝ her dere dalyaunce of her derne wordeȝ," 1011-12）。在堡主夫人面前，高文得保持他「身爲高文」的身份，他是那個「人們只要聽著他說話，就能學到愛的語言」的「高文」（"þat may hym here / Schal lern of luf-talkyng," 926-27），他是那個全世界景仰其騎士風範的高文，就因爲高文擺脫不開這樣的身份，才會在攻防間一步步陷入夫人的圈套內。此外，在整首詩中，高文得不停地面對他是不是「高文」的質疑：堡主夫人不止一次地質疑他與傳說中「高文」形象的對應關係、綠騎士也說「你不是高文」（"Þou art not Gawayn," 2270）。代表著亞瑟王宮廷的高文其實是透過整個旅程來認清「高文」究竟是誰，「高文」是個怎麼樣的人。這首詩對於「身份」的探討，在綠騎士最後揭露一切時達到高潮。

英格漢認爲在《高文》一詩裡，藉著魔法，陌生人可以變成親人，具有異國情調的「他者」，也可以近如親族（108），如果我們進一步地將這首詩放在討論國族想像的架構裡，是不是可以說，《高文》詩人藉著提出特洛依的歷史框架，試著在詩裡討論建構一個「想像的政治共同體」（imagined political community）的可能性（Anderson 6）？[19] 所以即使遙遠如千年前的特洛依，也可以是所有英國人追根溯源的祖先；即使看似是「非我族類」的綠騎士（"an aluisch mon," 681），到頭來是亞瑟王姊姊的親族。隨著漫長的歷史演變，具有「忠誠與背叛」雙重特質的特洛依性格，從伊尼亞斯內化到亞瑟王宮廷裡的代表人物——高文；隨著高文漫長的試煉過程，綠騎士內在裡非我族類的部分消失了，轉換成流著同樣血脈的波特拉克。在這個論述裡，如果十四世紀後半葉的英格蘭有著關於整體認同意識（collective identity）的討論，那麼這個討論的空間，不單落在屬於英格蘭人的英國意識（Englishness）裡，而是在更廣義的大不列顛認同（Britishness）裡。而這個大不列顛認同裡，不單只有英格蘭人的英國意識，還有威爾斯意識（Welshness）、蘇格蘭意識（Scottishness）或甚至愛爾蘭意識（Irishness）。但在《高文》一詩的脈絡中，詩人主要探討的是大不列顛認同裡的英格蘭意識與威爾斯意識。

史密斯提出「王朝創制神話」（Dynastic *mythomoteurs*）的概念（58），[20] 認爲這種神話特別與王朝、統治家族及統治者有關，統治者特意將自己的世系追溯回某個遠古神話，藉以鞏固自己的政治勢力，合理化自己的行爲，以順利地完成權力交接。史密斯並舉法國墨洛溫王朝（Merovingians）爲例，說明他們如何利用特洛依世系來提高自己在古典傳統裡的地位，進而合理化自己在羅馬帝國崩潰後的統治地位。對統治者來說，如果運用得當，特洛依所代表的「權力過渡」可以被用來加強現任世俗王朝的政治權威，提供統治者一個與神學架構下羅馬教廷相抗衡的最佳論述（Birns 49）。如果我們將《高文》詩裡的「特洛依框架」看成是十四世紀末葉英國的「王朝創制神話」，顯然詩人企圖利用特洛依神話的框架來架構大不列顛認同，企圖藉由這個大不列顛的認同，來調和威爾斯與英格蘭的衝突。來自威爾斯傳統裡的亞瑟王宮廷是英格蘭化後的大不列顛宮廷，在大不列顛認同裡，只要統治者認同這個框架，就能如同亞瑟王一般承繼自遠古以來的有效統治權。然而，如同傑佛瑞一般，詩人刻意架構出來的這個大框架不但沒能調和衝突，反而透露出族群間複雜糾纏的關係。這個大不列顛認同的意識型態，其實也是英格蘭意識或威爾斯意識等的「他者」，儘管亞瑟王宮廷挾著威爾斯的傳統進入英格蘭的中央統治位置，但若回頭省思

[19] 此處借用 Benedict Anderson 的概念，雖然他認爲民族主義是從印刷技術發達之後才發展出來的，但其「想像的政治共同體」的想法仍能幫助學者探討中世紀時的國族概念。

[20] 史密斯將「創制神話」（*mythomoteur*）定義爲："constitutive political myth"。

整個大不列顛意識時，詩裡的亞瑟王宮廷仍然會因爲大不列顛意識裡的「他者」成分而感到不自在。在詩一開始的部分，綠騎士的出現帶給亞瑟王宮廷極大的壓力，雖然綠騎士看起來「非我族類」，但是他打扮得優雅而時髦，金色與綠色在他的服飾上相互輝映，似乎來自另一個輝煌的「他者」宮廷文化，足以與自居中央、英格蘭化後的大不列顛亞瑟王宮廷相抗衡；等到高文來到波特拉克的城堡後，他又驚訝地發現在邊疆蠻荒地帶，竟然有個在禮儀文化上足以與亞瑟王宮廷相抗衡的地方朝廷，讓亞瑟王大不列顛宮廷的中央文化優越性受到挑戰；等高文到了綠教堂，最後發現這一切都來自於摩根萊妃的魔法時，才恍然大悟，這股挑戰「大不列顛認同」穩定性的勢力其實並非來自「他者」，而是來自於自己的親族，換言之，是大不列顛意識裡一部分的自己挑戰著另一部分的自己。綠騎士在詩首讓亞瑟王宮廷瞠目結舌，摩根萊妃則在詩末讓亞瑟王宮廷無法回應與詮釋她的舉動，甚至也無法安撫她對圭妮薇的嫉妒，同樣都是反映了英格蘭化後的大不列顛意識對自身內裡「他者」成分所感到的無所適從。

如果我們將亞瑟王的宮廷定位爲來自威爾斯但英格蘭化後的大不列顛宮廷，那我們又該如何爲位於英格蘭中部西北地區的波特拉克朝廷定位呢？我認爲詩中的兩個宮廷雖然形似，但本質上有許多不同。在詩中，成熟穩重周到的堡主是年輕熱血莽撞的亞瑟王的強烈對比。詩人特別描述高文是經過了威爾斯旅程的洗禮才來到這個城堡，而非直接從英格蘭東南部北上來到此地，這個路經威爾斯的行徑象徵著這個城堡裡蘊藏著更多屬於威爾斯的成分。波特拉克的宮廷是個地方朝廷，人們將高文視爲來自中央的典範，他具有騎士風範的行爲及其完美無瑕的貴族言語儀態都是供他們學習的好對象，這顯示出波特拉克的朝廷仍承認亞瑟王宮廷的宗主權，並以地方朝廷自居。在權力系統分配上，在高文提及亞瑟王時，他強調亞瑟王是「自己統治著宮廷」（"þe court þat he were, / Þat aþel Arthure, þe hende, **haldeȝ hym one**," 903-04）；但在波特拉克的朝廷裡，掌權者身旁還有位老貴婦（"an auncian . . . /And heȝly honowred wyth haþeleȝ aboute," 949），這位具有「圓廣屁股」（"Hir buttokeȝ bay and brode," 967）的老婦帶著古老的母性形象盤踞在宮廷中，享有最高的政治地位（"Þe olde, auncian wyf heȝest ho sytteȝ," 1001），母性社會的統治痕跡隱隱可見。但是從亞瑟王宮廷出身的高文顯然沒有解讀出這位老婦的重要性，在他與城堡眾人道別的感謝話語中，他完全沒有提及這位老貴婦。此外，這個地方朝廷還是指引高文的一盞明燈，在高文問遍所有人而找不著綠教堂與綠騎士時，堡主輕鬆地說

著綠教堂只有兩哩路之遙，他可以派人領高文前往。對此時的高文來說，相對於亞瑟王宮廷對綠騎士及綠教堂的無知，波特拉克的朝廷掌握了關於綠騎士及綠教堂的知識。弔詭的是，藉由波特拉克的指引，高文雖找到完成任務的途徑，但也同時是往自己生命的終點走去，對無法完成任務便寧願死去的高文來說（"And me als fayn to falle feye as fayly of myyn ernde," 1067），波特拉克同時既是指引生之明路的先知，也是導引死亡之路的信差，如同伊尼亞斯一般，波特拉克成爲背負雙重意義的符號。在波特拉克的城堡裡，符號不僅具有雙重意義，同時語言的表象與其實質意義也不斷地浮動。高文與波特拉克的「戰利品交換遊戲」除了以飲酒作爲訂契約的儀式之外，睡前要不時互相提醒對方（"To bed, ȝet, er þay ȝede, / Recorded couenauntes ofte," 1122-23），還要每晚重新訂定契約，彷彿一旦不這樣做，符號表面與其對應的實質意涵會差以毫釐而失之千里。而在城堡夫人到高文臥室談話的過程中，更有許多虛假的成分參雜於表象與實質之間：第一個早晨高文裝睡、假裝醒來及假裝很驚訝夫人的來訪，兩人接著連續三天早晨大玩諜對諜的遊戲，夫人借騎士傳統對高文說出的話語總是帶有雙重意義的話語，表面上恭維高文，私底下卻是藉此侷限高文，遂行其目的，而高文一邊辛苦地維持著他的「騎士風範」，一邊也只好盡量利用謙恭有禮的言詞或舉動（courtesy）來擋架夫人的要求。

位於靠近威爾斯邊境的這個地方朝廷裡顯然帶有比亞瑟王宮廷裡更多的威爾斯傳統要素，代表母性的老貴婦／代表女神的摩根萊妃（"Morgne þe goddes," 2452）所象徵的母性社會統治權依稀可見，但是我們也不能斷言這個朝廷是全然傳統威爾斯文化下的產物，也不能說這是個未受英格蘭化之前的威爾斯朝廷，因爲在這個地方朝廷上，一來這個朝廷仍承認亞瑟王宮廷的宗主權，仍有許多與亞瑟王宮廷類似的文化，例如按時進行彌撒與禮拜等宗教儀式、對騎士風範的尊重、或慶祝節慶時的遊戲玩樂等等，二來在這個城堡裡，交涉、談判、妥協、訂約的過程不斷地進行著，符號與其對應的意義不停地挪移、吻合、再挪移。依我之見，這並不是一個純然的威爾斯朝廷，而是個蘊藏豐富威爾斯文化能量、但受英格蘭化後的亞瑟王宮廷所管轄／管制的大不列顛地方朝廷，威爾斯的文化能量與英格蘭認同在此不停地進行著妥協、談判與交涉的過程。而這豐富的威爾斯文化能量不時如火山爆發般不受控制地宣洩出來，非主流文化的威爾斯文化會與在地文化相結合，成爲更大的力量。位於荒野間的綠教堂便是這股力量的象徵，而結合英國民謠裡綠人與野人形象

（Benson 56-95）的綠騎士便是這股力量的結晶。故而亞瑟王宮廷與波特拉克朝廷之間有抹不去的親族關係，而波特拉克又可化身爲綠騎士，正如同英格蘭化後的大不列顛認同裡仍可能蘊藏著豐富的威爾斯認同，但這樣的族群認同卻又會受到在地文化的影響，而與原先所建構的族群認同產生差異。所以在詩中，詩人雖然試著提出「特洛依框架」來架構大不列顛認同，卻在建構的過程中體現到要以這樣的特洛依框架來處理英格蘭意識、威爾斯意識、與大不列顛意識，是困難而不足的。

爲高文領路到綠教堂的嚮導曾說，綠騎士是全世界最邪惡、最高壯的人，他比亞瑟王宮廷裡四名最好的武士還強，也比赫克特（Hector）還強壯（"And his body bigger þen þe best fowre / Þat ar in Arþureȝ hous, Hestor, oþer oþer," 2101-02）。此處，如上文所述，住在綠教堂多年的綠騎士象徵著結合英國在地文化後的力量，這股力量比英格蘭化後的大不列顛宮廷文化還強，也比威爾斯人先祖的特洛依文化還強。這股在地力量既殘忍又具摧毀性：享受殺戮快感的綠騎士如果在綠教堂逮到機會，無論是教堂牧師或村夫，他都不會留下活口。在高文的眼中，綠教堂也根本不像個教堂，蠻荒淒涼的景象只適合魔鬼在此禱告。這種將在地文化妖魔化、並視爲洪水猛獸的看法其實反映了中央宮廷對地方邊境力量隱隱的憂慮。如果以特洛依起源的特質來看理查二世的宮廷，在他與他的柴郡隨扈之間，他坐擁著亞瑟王所享有的「兄弟關係」（"Broþerhede," 2516），但亞瑟王宮廷裡兼具特洛依忠誠與背叛的雙重特質卻也威脅著他。在詩裡，自從布魯特斯建立了大不列顛王國，「**喜好戰鬥**的勇敢武士們住在那兒」（"Bolde bredden þerinne, **baret þat lofden**," 21），詩人特別強調了這群武士喜好戰鬥的天性，與柴郡人的特質也隱隱相符。對理查來說，柴郡在經濟與武力上都是他個人的後盾，國會與王公大臣們無權干涉，他需要柴郡侍衛隊的忠誠來保護他。而對身處邊陲地帶的柴郡人來說，要在社會階級裡往上爬，服侍王室是最快的捷徑，也是野心家利用的好管道，但是換個角度來說，若不能獲得柴郡人的忠心擁戴，柴郡人好戰鬥狠的天性也令王室芒刺在背。舉例來說，1393 年，因爲反對理查對法國的和談政策，柴郡當地的仕紳與人民群起控訴蘭開斯特公爵、格洛斯特公爵（Gloucester）與德貝伯爵（Derby）故意引導理查放棄在法國的權力與利益，而引起了一場暴亂（Saul, *Richard* 219）。對身爲諾曼後裔的理查來說，當他願意放棄尋求法國王位的權力時，也就表示他更加地認同大不列顛意識，但弔詭的是，當他認同並擁抱英國在地文化時，卻也得面臨人民叛亂的危機。[21]

故而，儘管《高文》詩人在詩中提出了「特洛依框架」來建構「大不列顛認同」，但他卻不得不面對特洛依所帶來的「背叛與忠誠」的雙重特質，以及在族群身份認同上糾錯複雜的問題。當舊的特洛依已經消逝，新的特洛依卻還沒明確地建構完成時，在渾沌不明的大不列顛認同上，無法詮釋自己 "kynde" 的高文只能默然無言，任憑亞瑟王與宮廷貴族們在笑聲中，戴上他無法卸下的綠肩帶。

引用書目

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso, 1983.

Bellamy, Elizabeth J. *Translations of Power: Narcissism and the Unconscious in Epic History.* Ithaca, NY: Cornell UP, 1992.

Bennett, Michael J. "Courtly Literature and Northwest England in the Later Middle Ages." *Court and Poet*. Ed. Glyn S. Burgess. Liverpool: Francis Cairns, 1981. 69-78.

——. "The Historical Background." *A Companion to the Gawain-Poet*. Ed. Derek Brewer and Jonathan Gibson. Cambridge: Brewer, 1997. 71-90.

——. "*Sir Gawain and the Green Knight* and the Literary Achievement of the North-west Midlands: the Historical Background." *Journal of Medieval History* 5 (1979): 63-88.

Benson, Larry D. *Art and Tradition in* Sir Gawain and the Green Knight. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1965.

Birns, Nicholas. "The Trojan Myth: Postmodern Reverberations." *Exemplaria* 5 (1993): 45-78.

Bowers, John M. *The Politics of Pearl: Court Poetry in the Age of Richard II.* Cambridge: Brewer, 2001.

Chism, Christine. *Alliterative Revivals*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2002.

Clark, John. "Trinovantum: The Evolution of a Legend." *Journal of Medieval History* 7 (1981): 135-51.

David, Alfred. "Gawain and Aeneas." *English Studies* 49 (1968): 402-09.

[21] Nigel Saul 在 *Richard II* 中指出，雖然帶頭叛亂的退休將領，如 Sir Thomas Talbot 與 Sir Nicholas Clifton，對蘭開斯特公爵有個人利益上的不滿，但整體而言，柴郡叛亂的主因仍爲抗議政府對法國的和談政策、擔心簽訂和平條約後政府便不再需要柴郡人參軍。

Federico, Sylvia. *New Troy: Fantasies of Empire in the Late Middle Ages*. Vol. 36. Medieval Cultures. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

Hanna, Ralph. "Alliterative Poetry." *The Cambridge History of Medieval English Literature*. Ed. David Wallace. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 488-512.

Hebron, Malcolm. "Troy: Treason and Tragedy." *The Medieval Siege: Theme and Image in Middle English Romance*. Clarendon: Oxford UP, 1997. 91-111.

Hector, L. C., and Barbara F. Harvey, eds. *The Westminster Chronicle 1381-1394*. Oxford: Clarendon, 1982.

Ingham, Patricia Clare. *Sovereign Fantasies: Arthurian Romance and the Making of Britain*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2001.

Ingledew, Francis. "The Book of Troy and the Genealogical Construction of History: The Case of Geoffrey of Monmouth's *Historia regum Britanniae*." *Speculum* 69.3 (1994): 665-704.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* London: Routledge, 1992.

Robertson, Kellie. "Geoffrey of Monmouth and the Translation of Insular Historiography." *Arthuriana* 8.4 (1998): 42-57.

Saul, Nigel. "The Kingship of Richard II." *Richard II: the Art of Kingship*. Ed. Anthony Goodman and James L. Gillespie. Oxford: Clarendon, 1999. 37-57.

——. *Richard II*. New Haven: Yale UP, 1997.

Shichtman, Martin B., and Laurie A. Finke. "Profiting from the Past: History as Symbolic Capital in the *Historia Regum Britanniae*." *Arthurian Literature* XII. Ed. James P. Carley and Felicity Riddy. Woodbridge: Boydell and Brewer, 1993. 1-35.

Smith, Anthony D. *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Thorpe, Lewis, ed. and trans. *History of the Kings of Britain.* London: Penguin, 1966.

——. *Gerald of Wales: The Journey through Wales and the Description of Wales.* London: Penguin, 1978.

Vantuono, William, ed. *The Pearl Poems: An Omnibus Edition.* New York: Garland, 1984.

Warren, Michelle R. "Making Contact: Postcolonial Perspectives through Geoffrey of Monmouth's *Historia regum Britannie*." *Arthuriana* 8.4 (1998): 115-34.

劉雅詩，美國印第安那大學英美博士候選人。

出／入「圓」心與「桌」邊：馬洛里《崔斯坦》書中的丁拿單

楊 明 蒼

摘 要

馬洛里的《崔斯坦》書長久以來並未受到評者重視，而在整部《亞瑟王之死》中其地位也備受爭議；而丁拿單因爲只在《崔斯坦》書中正式出現，且一般認爲充其量也不過是配角，更可謂是冷門中的冷門。然而，近年來《崔斯坦》書漸受評者正視，甚至有成爲核心文本的潛力，丁拿單此一角色也值得重新審視。丁拿單與書中諸多主要角色間（如崔斯坦、馬克王、藍斯洛、帕洛米德、伊索德）皆有重要而關鍵的互動，是引導情節發展與鋪陳人物關係不可或缺的中介角色。除了此一穿針引線的功能外，丁拿單也藉由其弄臣／詩人般的角色進出、往返於圓桌武士與騎士世界之間，時而局內時而局外，一方面在戲謔談笑間暴露其盲點與愚昧，另一方面也在出入圓桌中心與邊緣間返照騎士世界的根本矛盾。此一進出往返的穿梭編織出複雜的文本性，其變換轉折的軌跡也開啓文本後設的思辯空間，引領讀者思索圓桌武士間隱含的張力衝突以及騎士精神理想與現實的出入。簡言之，傳統上位居邊緣文本邊緣的丁拿單，反而是真正直搗圓桌核心的靈魂人物。

關鍵詞：馬洛里，《亞瑟王之死》，《崔斯坦》，丁拿單，崔斯坦，亞瑟王，馬克王，藍斯洛，帕洛米德，伊索德，圓桌武士，騎士精神

---

* 本文 93 年 11 月 18 日收件；94 年 2 月 4 日審查通過。

In/Between Center and Periphery: Dinadan in Malory's *Book of Sir Tristram de Lyones*

Ming-Tsang Yang*

Abstract

The *Book of Sir Tristram de Lyones* in Thomas Malory's *Morte Darthur* had, until recently, been long neglected. The character Dinadan, who makes his formal appearance in the book as a mere foil to the major characters, is therefore thought to have only marginal status in a marginal text of Malory's Arthurian monument. In fact, Dinadan is an indispensable mediator whose interactions with the major characters weave in and out the configurations of the chivalric world. Dinadan's detached role of a poet-like jester opens up a critical space in which the reader is led to reflect on the inherent tension and conflict among the Round Table knights as well as the deadly rupture of theory and practice that lies at the core of the knightly enterprise. Consequently, the peripheral Dinadan turns out to be a central figure whose engagement and detachment reveal the core problematics of the Round Table world.

Keywords: Sir Thomas Malory, *Morte Darthur*, *The Book of Sir Tristram de Lyones*, Dinadan, Tristram, King Arthur, King Mark, Lancelot, Palomides, Isoud, Round Table Knights, chivalry

* Associate Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.

馬洛里（Sir Thomas Malory）的《亞瑟王之死》（*Morte Darthur*）是公認亞瑟王文學傳統中承先啓後的重要里程碑，但是在如此重鎮中的《崔斯坦》書（*The Book of Sir Tristram de Lyones*）長久以來並未受到評者重視，而在整部《亞瑟王之死》中其地位也備受爭議。過去雖有藍波（Thomas C. Rumble）、舒勒（Donald G. Schueler）、班森（Larry Benson）等學者認爲《崔斯坦》書是《亞瑟王之死》中成功的一部，但是這種正面看法仍非主流觀點。重量級學者維納佛（Eugène Vinaver）在其所編馬洛里作品集的前言中所提出的論點最具代表，他直言《崔斯坦》書缺乏一統整意義來支撐其繁複的敘述架構（lxxxviii）。麥卡提（Terence McCarthy）在其名著《閱讀亞瑟王之死》（*Reading the Morte Darthur*）中也持相同看法，認爲《崔斯坦》書枝蕪龐雜、大而無當，他甚至建議初讀者可先略過，以後再讀（30）。然而近年來評者也逐漸注意到《崔斯坦》書中先前普遍受到忽略的問題，並進一步肯定其在馬洛里整部作品的地位。這當中的論見首推漢克斯（D. Thomas Hanks, Jr.）。漢克斯點明了《崔斯坦》書與其後的幾卷書皆有重要關聯，例如，書中說的雖然是崔斯坦的故事，對藍斯洛（Lancelot）卻有相當關鍵的著墨與對照（Hanks 1993: 14-16），尤其對圓桌武士間的內爭以及聖杯故事也有重點的預示（e.g., II: 608, 614-15）；也有論者如托登（Ginger Thorton） 將焦點擺在亞瑟王身上，認爲此書之種種跡象預告了其悲劇下場（135-46）；更有人視帕洛米德（Palomides）爲重點，謂其具體而微的顯現騎士文化中愛恨交織的矛盾情結（e.g., Grimm 65-74）。換言之，這些評者皆注意到《崔斯坦》書雖然表面上枝蕪龐雜，事實上卻反而因此涵括整部《亞瑟王之死》的諸多重要面向，甚至可說是探討及掌握整部作品核心議題的文本。

過去《崔斯坦》書的價值與地位備受爭議，一個重要原因是論者太過侷限或執著於書中的標題英雄人物崔斯坦，以致於對其他的人物或面向不是無意細究便是視而不見。論者近年來正視《崔斯坦》書而提出的不同看法有助於釐清此書的意義與作用。但是在諸多爲《崔斯坦》書重新對焦的閱讀中，個人認爲對丁拿單（Dinadan）此一角色之重新審視，意義最爲不凡，因爲他只有在《崔斯坦》書中正式出現，而且一般認爲充其量也不過是配角，可謂是冷門中的冷門，邊緣中的邊緣。《崔斯坦》書的初讀者都不見得會注意到丁拿單，如果讀者當真略過不讀，就更無從認識他。丁拿單本人不僅喜於戲謔，他也是週遭騎士歡樂搞笑的泉源與催化劑，即使是嚴肅如藍斯洛者也不例外的以作弄他

爲樂（e.g., II: 668, 669-70）。[1] 雖然此一看似插科打諢的角色較難吸引讀者注意，但這在馬洛里作品中是絕無僅有的，此獨一無二的人物所帶進的意義／異議當然值得吾人多加關注。如果騎士競逐之鋪陳主導了《崔斯坦》書（Cherewatuk 1997: 215），而暴力衝突也貫穿其中（Batt 104-05），那麼丁拿單此角色一方面爲整部作品嚴肅莊重的基調中注入輕鬆幽默的元素與插曲，另一方面也提供其所處的騎士世界一截然不同的思維與對照。

事實上，丁拿單過去並非完全不受評者青睞，只是論者在觸及丁拿單時，往往無法做深入的分析，也或多或少漏失其在書中言行舉止的重要涵義。我們就簡要的從維納佛以降的論點來看評者對丁拿單的基本見解。維納佛認爲雖然馬洛里無法去除丁拿單，只能修飾或軟化其尖銳的態度，但丁拿單在此書中並無特別之處，而即使丁拿單扮演的是批判騎士武勇情愛的角色，與馬洛里的理念雖難免有所衝突，卻也是無傷大雅（1448）。維納佛其實已經點出丁拿單的關鍵地位，但是卻仍執著於所謂馬洛里單一的理想，沒有認真細究爲何馬洛里無法去除丁拿單以及其中可能的張力衝突。班森（Larry Benson）則指出丁拿單並非不配爲騎士的懦夫，其言行舉止與騎士精神不但沒有衝突，反而更加肯定傳統俠情的價值（112-13）。甘迺迪（Beverly Kennedy）則甚至指稱丁拿單是最能夠突顯圓桌武士精神的騎士（181-82）。班森與甘迺迪雖然肯定了丁拿單的正面意涵，但也難免矯枉過正，忽略他與主流規範對應的一面。而布思比（Keith Busby）在討論亞瑟王文學中類似丁拿單的諸多角色時所提到的「辯證」功能，是值得思索的重要方向；[2] 不過她認爲原本的丁拿單因爲與騎士世界格格不入（misfit），乃造成其尖酸刻薄之反騎士傾向（161-66），此一看法雖然點出其批判的面向，卻有倒果爲因之虞，也無法說明與騎士世界「格格不入」的丁拿單爲何卻「置身其中」的涵義。[3] 在諸多論評中最中肯的見解當屬哈夫曼（Donald L. Hoffman）與漢克斯（D. Thomas Hanks）。哈夫曼認爲丁拿單代表的是中庸之道，有別於圓桌武士主流騎士文化愛恨情仇的激情糾纏甚至惡鬥（Hoffman 3-16）。漢克斯則修正了維納佛的看法，認爲丁拿單的確質疑

[1] 本文中所有《崔斯坦》書及整部《亞瑟王之死》的引文參涉皆引用維納佛所編的版本，見書目資料。

[2] 有關傳奇文類中的辯證問題，可參見 Tony Hunt, "Aristotle, Dialectic, and Courtly Literature," *Viator* 10 (1979): 95-129。

[3] 雖然布思比針對的不是馬洛里的丁拿單，但既然她討論的是亞瑟王文學中類似丁拿單的角色，旨在說明其功能與意義，因此法文版與英文版之間細節的差異並不影響這裡的討論。

了騎士武勇情愛的基本認定，亦即對武力與激情的盲目執著，但是其作用是作爲崔斯坦的配角，以烘托崔斯坦爲愛情所經歷的磨難以及其英雄氣概。但是在這卷以騎士武勇情愛爲中心的書中卻出現這麼一位排拒騎士價值規範的丁拿單，不但是相當突兀，也很難以陪襯的觀點輕易帶過。漢克斯認爲丁拿單的另一個作用是預告整部作品的悲劇結局（1991: 159），此一見解似乎較能切入問題核心。漢克斯最重要的洞見是將丁拿單的符號功能與地位置於整部《亞瑟王之死》的大格局裡來看待，但是他卻仍然只願意視其爲配角。

事實上，要探究丁拿單的重要性無須執著於其是主角或是配角這種文本表象的問題，而是必須先從他與其他人物的關係著手，深入文本的核心脈絡。丁拿單與書中諸多主要角色間皆有重要而關鍵的互動。確切的說，他是引導情節發展與鋪陳人物關係不可或缺的中介角色。在書中丁拿單便是在一個關鍵的時刻出現，目的就是爲了尋找主角崔斯坦，而他們見面時也正值崔斯坦落寞無定的時刻。崔斯坦在步入騎士世界後，便陷入情愛糾葛的漩渦中，經歷激烈衝突與生命威脅後選擇遁入森林，與主流社會疏離而終至癲狂，成爲眾人眼中的異類（II: 494-96）；他之所以如此，可說是肇因於騎士身分建構與價值認同的衝突（Batt 117）。之後崔斯坦才剛恢復神智，馬上又遭馬克王（King Mark）放逐。從書中的敘述脈絡來看，丁拿單出場時機與情境的安排其實別具意義；換言之，丁拿單是在主角淪爲邊緣人物時以一看似配角的姿態出現，以幫助崔斯坦重返中心位置。在此一情況下，丁拿單所扮演的正是一個核心的角色，所代表的是引導崔斯坦進入新的階段，有別於之前激情的風暴與衝突，或者可說是爲以標題人物崔斯坦爲首的書中世界開展新的面向，一個可供參照反思的對應。哈夫曼便說，「丁拿單彷彿是崔斯坦恢復神智的表徵，引領他步向理智俠情的獨特理想」（Hoffman 3）。丁拿單的出現暫時取代伊索德（Isoud），爲崔斯坦提供另一可能選項，以平靜的友情取代激烈的愛情，以理性取代盲動，畢竟激情與盲動正是牽動圓桌武士衰亡的主因。[4]

所謂不打不相識，來自亞瑟王朝廷圓桌武士的丁拿單與崔斯坦初次見面仍不能免俗的要較量一番（II: 503）。崔斯坦勝出後，丁拿單對他不但毫無嫉恨，反而是心悅誠服，甚至成爲至交，毫無一般騎士間常見的爭競。這種心胸也爲騎士間常見的爲名爭勝提供借鏡，堪爲騎士間同袍情誼的典範。但是爲何不好比武的丁拿單一出場便主動要求與崔斯坦單挑？一般的比武爭勝只淪爲

[4] 此點馬洛里在整部作品的最後一卷書中有詳細的鋪陳，參見 III. 1161ff。

追求虛榮的武力征服快感，丁拿單志不在此（見下文說明）且也應有自知之明難以佔崔斯坦便宜，因此丁拿單此舉當是別有用意。亞瑟王朝廷圓桌武士乃騎士世界的核心，丁拿單身爲其中之一份子在當時情境便是此一中心的代表。他因此是要透過這種騎士比武文化的儀式激發屈居邊陲的崔斯坦的鬥志，促使他離開康沃爾（Cornwall）之傷心地後能重新得力，再度站起，正如他對崔斯坦說的：「你離開這朝廷之前，要和我較量一番（我要求你）」（II: 503）。換言之，身爲代表騎士世界核心的圓桌武士的一員，丁拿單雖然無法苟同騎士文化無意義的比武，但是他卻能進入其中，在崔斯坦消沉徬徨時將之轉化爲積極正面的生發動力。藉由此一象徵性的比武，丁拿單以自己中介觸媒的角色引領崔斯坦步入一個過渡轉折的場域，預備他從挫敗放逐的邊緣苦境轉變成爲往後圓桌武士中備受尊崇之代表騎士。

丁拿單之後伴隨崔斯坦離開康沃爾四處遊走，也遭逢多次騎士比武場景。在這過程中，丁拿單常能將自己從當下無謂的武力衝突抽離，適時以冷靜客觀的言語提醒，爲崔斯坦提供另一可能選項。所以，表面上丁拿單只是被動的跟隨主角崔斯坦，事實上他卻是有意藉此引導崔斯坦調整過往的激情躁動，在他再起的騎士生涯中重新建構理性的認知模式與成熟的角色認同。例如，丁拿單認爲與三十個騎士打鬥是逞匹夫之勇，既沒有必要也極爲不智（II: 505-06），他不願爲了住宿問題而大動干戈，因爲並非走投無路，何苦兵戎相向（II: 506-07）。在帕洛米德趁崔斯坦不注意攻其不備，讓崔斯坦從馬上摔下，丁拿單也給崔斯坦機會教育，希望他破除武力的迷思，因爲「一個人再怎麼驍勇善戰，也有跌倒的時候；一個人再怎麼聰明，也有犯錯的時候」（II: 516）。凱（Kay）後來遇見崔斯坦也向他告狀，稱丁拿單親眼目睹他被僞裝的藍斯洛從馬上撂倒，不但不爲他報仇，反而逃之夭夭（II: 566）。但是對丁拿單而言，所謂報仇不過是無謂之舉，因爲凱並無生命危險，而且他也非其對手。最能彰顯丁拿單思維的例子便是在他回亞瑟王朝廷卡美洛（Camelot）路上與一位要求一決高下的騎士之間的對話。丁拿單見對方如此堅持，便問道：

> 「先生，你要求比武是出於愛或是恨？」
> 對方回說，「你知道我是出於愛，不是恨。」
> 「或許是如此，」丁拿單回說，「但是你卻想用堅硬的長槍給我強硬的愛。」（II: 604-5）

丁拿單此言便點出了對方言行不一與自我矛盾，也質疑了騎士比武爭勝的動機與意義：既然愛他何須苦苦相逼一決高下，因爲一旦兵戎相向便難免帶來傷痛悔恨。這種由刀槍編織出的「蠻強」的愛是丁拿單所無福消受的。凡此種種皆顯示丁拿單言談間雖然狀似插科打諢，其實往往能從務實理性的觀點直指建構騎士文化核心價值準則規範的虛幻與迷障。

在丁拿單與崔斯坦的互動中最令人納悶的便是，爲什麼丁拿單千里迢迢找尋崔斯坦，隨後卻後悔與其相遇同行（e.g., II: 506, 507, 508）？丁拿單的感嘆似乎是與崔斯坦同行常要與危難爲伍，言談間表面上給人貪生怕死之印象，論者如漢克斯便認爲丁拿單之英勇氣概前後不一（Hanks 1991: 152ff）。這固然可能是因爲馬洛里寫作時援引不同材料間所造成的前後不一；但是如果我們從整個文本脈絡來思考，則可以得到一個合理而積極的解釋便是，此一前後對比旨在突顯丁拿單與崔斯坦所代表的兩種價值觀與認知模式，以便在文本敘述中開展不同的關照。簡言之，丁拿單所稱後悔與崔斯坦相遇同行，只是以戲謔方式突顯他無法認同崔斯坦喜好與人武力衝突的行止，並非意謂他自己是懦夫或是真的後悔與其相遇同行。最好的例證便是有一次崔斯坦在比武中遭藍斯洛刺傷，丁拿單以爲崔斯坦命在旦夕，悲痛而哭。隨後崔斯坦的情敵帕洛米德趁其負傷企圖對其不利，丁拿單便挺身而出保護崔斯坦，告訴他自己會義無反顧的爲他而戰：「我會盡我所能迎戰，如果我被殺請爲我的靈魂禱告。在這同時，你可以退離到城堡裡或是到森林裡，才不會讓他碰到」（II: 532）。丁拿單在此明知自己不是帕洛米德的對手，卻仍置個人生死於度外，由此可見他絕非貪生怕死之徒，而是對何時該介入何時該抽離自有分寸。即使後來丁拿單又遇上帕洛米德，仍舊直言不諱他對崔斯坦的情誼，絲毫不怕會遭其報復（II: 604）。尤有甚者，丁拿單與崔斯坦初次分手獨行後不久便行俠仗義，解救受辱的少女（II: 553）。他後來初遇馬克王，不僅當面責難其惡行惡狀，並且立即要求與他比武（II: 581），目的就是要挑戰其騎士精神。有次他遇見一名受難的騎士遭無情漢布魯溫（Brewnys Saunze Pite）追殺，原本不願相助，但後來見布魯溫手段卑劣，違反騎士風範，乃挺身而出使其落荒而逃（II: 613-14）；而比武場上的丁拿單也是衝鋒陷陣，威風八面（e.g., II: 653, 665）。凡此種種在在說明，丁拿單絕非懦夫，也非只會搞笑逞口舌之能的半調子騎士，而是一位能獨當一面的騎士。換言之，他具備優秀騎士的條件，但卻有所爲有所不爲，不願無故隨別人的音樂起舞。他置身騎士文化之中，卻能明瞭其利弊，避免偏失；

時而全力介入，時而冷言旁觀，從上述所舉諸例可見其所作所為皆是合情合理。

在一段丁拿單與伊索德的談話中，便清楚表明他這種獨特的認知模式如何有別於一般騎士憑恃武勇強出頭的行止。伊索德不但是主角崔斯坦的愛人，更是引發崔斯坦與馬克王以及帕洛米德間愛恨情仇的關鍵人物；因此，丁拿單與伊索德談話的這一幕特別具有象徵意義。丁拿單以旁觀者之姿清楚挑明，根植於騎士文化中的自我毀滅性乃源於對情愛的癲狂，而他則不願為女人而戰：

> 我可以告訴你，你的美貌不下於我見過的任何一位淑女，也遠勝於我的女主人圭妮薇王后，但是你要知道，總而言之，我不會為了你來和三個騎士打鬥，我發誓！（II: 694）

就如圭妮薇之於藍斯洛，伊索德正是崔斯坦生命之所繫。在騎士世界中，美女當前（情人眼裡出西施），騎士若不捨身相救便不算是男子漢大丈夫，更不足以為英雄。丁拿單在此一方面讚美伊索德，還直言圭妮薇瞠乎其後（不知是否在暗諷藍斯洛？），另一方面也明言即使美色在前，他仍會選擇明哲保身。丁拿單清楚的將美色情愛與英雄武勇切分，不但言人之不敢言，更以其獨特見解在文本中點出兩者危險致命的關聯。崔斯坦便是因為伊索德而與馬克王交惡，引來殺機；藍斯洛更是為圭妮薇強出頭，與亞瑟王決裂，導致圓桌武士毀滅的內戰。

這種不為情愛癲狂的理性中道原則，在丁拿單與崔斯坦和帕洛米德三人同遭監禁時愈加突顯。帕洛米德成日對宿敵崔斯坦惡言相向，丁拿單見狀便曉以大義：

> 我不知道，帕洛米德騎士，如果崔斯坦騎士在你手上，你是否能加害於他。如果有一隻狼與一隻羊一同坐牢，狼也會與羊忍耐以對，以和為貴。而你知道，崔斯坦騎士便是這樣，你現在可以全力以赴，看看你能否親手做個了結。（II: 551）

在猶如騎士爭戰衝突世界縮影的獄中，丁拿單剛好是崔斯坦與帕洛米德這兩個情敵的緩衝，狼與羊之間的和事佬，也是紓解騎士世界緊張對立的安全閥。如霍夫曼所言，他在監獄緊繃而密閉的空間內突顯友誼的價值與中道的力

量（Hoffman 5）。而他對浪漫愛情敬謝不敏也與崔斯坦、帕洛米德和藍斯洛形成強烈對比（II: 689, 694）。最重要的，丁拿單是書中唯一能拒絕無謂或愚昧比武爭勇的人物，而在獄中充滿不安的情境中也越發象徵丁拿單獨特思維的作用與意義。丁拿單在如此壓縮緊閉的內耗空間中，為緊張對立的兩造開啓另一中介轉換的面向與可能出口。少了丁拿單，則可以想見崔斯坦與帕洛米德這兩個情敵勢必深陷禁錮的牢籠，彼此摧殘，兩敗俱傷。而這一幕也似乎意味著騎士世界若少了丁拿單另類思維的反省折衝，也將步向自我毀滅的結局。

丁拿單與崔斯坦分道揚鑣後，遇到馬克王也是秉持理性批判的原則言所當言，拆穿其虛偽面目。他直截了當對馬克王說：

> 你們康沃爾的騎士沒辦法像其他騎士一樣受人敬重，因為你不受人敬重，你便憎恨受到尊崇的人，因為你的本地從來沒有出過如此卓越的騎士崔斯坦。（II: 581）

> 我看你是膽小鬼，也是個殺人犯，這真是騎士的奇恥大辱，從來沒有謀害騎士者能贏得敬重，以後也絕對沒有。（II: 585）

儘管丁拿單對馬克王嚴加批判毫不留情，但有時他卻也保護馬克王，不願他受到攻擊。既然丁拿單明知馬克王惡行惡狀，為何仍要為他說項，順從其意？論者對丁拿單此舉常感困惑，但是在當伯魯斯騎士要求與馬克王決鬥時，丁拿單對箇中緣由便已經說的很明白：

> 我勸你現在不要找他麻煩，因為他正要前往亞瑟王處。而我答應要帶他去見我的主人亞瑟王，所以必須與他同行；雖然如此，我並不喜歡他的為人，也迫不及待想離開他。（II: 583）

丁拿單這裡所言清楚顯示，就如同先前是他伴隨崔斯坦離開康沃爾，這裡他也必須帶著馬克王到亞瑟王朝廷。丁拿單陪伴馬克王走動事實上便是突顯其在情節開展轉折中的角色功能，以便引出之後馬克王與亞瑟王眾人間之新關係線路發展與張力對應。而為什麼這樣的角色非丁拿單莫屬？這似乎透露出丁拿單在文本敘述延展中所扮演的正是關鍵而不可或缺的編織推演及中介觸媒

的角色。他在文本脈絡裡的符號功能猶如作者／敘述者牽引串聯力量的化身，或是體現文本敘述動能的表記一般，具體引動不同人物關係的發展以及不同場景間的編織及交錯延展。其他有關此一角色功能的明顯例證如，讀者乃藉由丁拿單得知何以帕洛米德沒有依約與崔斯坦決鬥（II: 595），此外也是他引導帕洛米德來到亞瑟王朝廷卡美洛（II: 596-97）。

丁拿單引導馬克王前往亞瑟王朝廷，一方面除了說明他穿針引線的角色功能，在文本脈絡裡中介不同介面、代表文本敘述動能的延展之外，另一方面更是體現作者／敘述者在文本中既超越又同在的獨特視界，得以就近牽引監控，以其既同行又旁觀的有利位置掌握馬克王的動向。馬克王後來便很害怕遭丁拿單發現，洩漏其底細（cf. II: 592）。在丁拿單與馬克王同行期間，他主導了一系列的「打馬」戲碼，其中最滑稽的例子便是設計馬克王與亞瑟王之丑角達格內（Sir Dagonet）間的比武。丁拿單騙馬克王達格內是藍斯洛，馬克王不疑有他，當下落荒而逃。眾人見丑角達格內追趕馬克王，皆轟然大笑（II: 587-88）。在此，丁拿單以其敏銳的觀察與機智的反應，透過有力言詞的經營鋪陳虛構另一現實世界，亦即透過語言符號編織虛構文本左右馬克王對現實世界的認知，讓其相信他對丑角達格內身分的呈現。事實上，馬克王並非等閒之輩。他能智取伯魯斯且能不受亞瑟王牽制，但碰到丁拿單卻是沒輒，這也說明了丁拿單的厲害，在「打馬」戲碼中猶如掌控全局的作者／導演。

以文見長的丁拿單善於冷嘲熱諷，以旁觀者之清說真話，點明當局者之迷。例如，帕洛米德吹噓崔斯坦一旦碰到他便難逃其手，丁拿單便毫不留情面的譏笑他幾次都是崔斯坦的手下敗將（II: 537）。他常常展現過人的洞見與觀察判斷力（e.g., II: 698, 700, 738）。帕洛米德在倫內茲（Lonezep）的比武競技中因爲知道有伊索德在場而傾全力表現，神勇無比，搶盡風采。然而遲鈍的崔斯坦卻不知道帕洛米德所作所爲只爲了吸引伊人注目。丁拿單眼見比武場景儼然成了帕洛米德向伊索德示愛的舞台，偏偏崔斯坦卻渾然不覺，無動於衷，只好用激將法來挑逗崔斯坦的鬥志，不斷說他睡夢不醒，懦弱無膽（II: 741-42）。當崔斯坦準備好大顯身手，並且要丁拿單一起加入戰局時，丁拿單還故意消遣他一番（II: 749-50）。而混戰時丁拿單也以機智透露崔斯坦的身分，及時避免藍斯洛因不知情而與崔斯坦決鬥同室操戈，兩敗俱傷（II: 753）。凡此種種皆顯明丁拿單既超越又同在的獨特視界能力，時而局外觀照，時而局內介入，有如文本之作者／敘述者一般。

丁拿單見人之所不見、言人之不敢言，更能擅用語言符號與武力的威脅周旋。最顯著的例子便是在「馬克王」部分的末了，丁拿單見崔斯坦始終遭馬克王所欺，連藍斯洛也吃了悶虧卻苦無良策以對。爲了替他們出口怨氣，丁拿單便編寫了一首其糟無比的歌謠，派遣吟唱琴手當面羞辱馬克王（II: 618）。馬克王聽完琴手伊里亞斯（Elyas）的吟唱，惱羞成怒，當場嚴斥：

> 「琴手，你膽大包天，不怕身首異處，竟然敢在我面前唱這歌？」
>
> 「先生，」伊里亞斯說，「你曉得我是吟唱詩人，必須受命於我主人，盡我本分。先生，你知道圓桌武士中的丁拿單騎士作了這首歌，要我到你面前吟唱。」
>
> 「你說的沒錯，」馬克王說，「因為你是吟唱詩人，我可以放你一馬。不過我命令你，快快給我滾！」（II: 627）

馬克王終究對吟唱的琴手莫可奈何，也拿藏鏡人丁拿單沒辦法，只能令其迅速離開。崔斯坦後來得知此事，也直稱只有丁拿單才想得出此招（II: 626）。之後伊索德在聽崔斯坦講述其歷險經過時提到丁拿單，也立刻聯想到是他編寫詩歌智取馬克王（II: 692），明白點出其如詩人般的特殊角色。這些場景清楚展現丁拿單有如詩人般既超越又同在，既是置身局外又在局內中。由此可見他在文本敘述中特殊有利的位置，而詩作／文本的特權，語言文字的力量，以及對詩人／作者／敘述者大能的禮讚在此也充分顯現。另外值得一提的是，馬洛里雖然提到此計畫的策劃與執行乃是「亞瑟王和藍斯洛的意思」（II: 627），此一細節非但沒有減損丁拿單在整個「打馬」計畫的地位，事實上更暗示了掌權者（如亞瑟王）或位居要位者（如藍斯洛）若能接受如詩人般策士之建言或善用詩人的獨特視野與語言力量，便可爲其發揮有別於武力征服的莫大力量。

丁拿單有時也愛賣關子（e.g., II: 607），甚至沒有說真話，似乎有意留一手，例如告訴其他圓桌武士他沒有遇見崔斯坦（II: 586）。丁拿單此舉之用意並無不妥，其目的可說是意圖以知情的身分置身事外，享受作者／敘述者般雖然看似位處邊緣隱而不現，卻是縱觀大局的中心地位。正是這種有利位置讓丁

拿單得以在藍斯洛睡覺時偷看馬克王寫來的信，隨後還故作毫不知情，並進而取得藍斯洛的信任促使藍斯洛將信中內容據實以告（II: 617-18）。丁拿單接下來要藍斯洛以智取勝，因此才編寫羞辱馬克王的詩歌，派人到馬克王面前吟唱。由此也可見，丁拿單特殊的立足點使他較能掌握全局，並以言詞智取，與崔斯坦或藍斯洛身陷劣勢時只能憑藉武力取勝大不相同。

即使丁拿單能文能武，但是他寧願以言詞的交鋒智取，而不願貿然訴諸武力，爆發流血衝突，使情勢失控。事實上，即使是儀式性的騎士比武，表面上似乎有所規範，其實仍是武力至上的血腥戰鬥，依循的是勝者爲王的叢林法則。騎士身披盔甲全副武裝，基本上已是一種僞裝，兩造對峙惡鬥之間彼此皆難以確定對方之真實面目與身分。正因爲如此，在比武上場上便是六親不認，一切但憑武力，不分敵友死傷在所難免，身爲騎士表率之藍斯洛便如是說（II: 537）。崔斯坦也是在比武大會中無意間殺了兩個年輕騎士（II: 540），而後來騎士的父親也明瞭這是騎士武勇爭鬥難以避免之常態（II: 552）。此外，騎士正式的比武大會也難脫個人利益與私人恩怨置於群體榮譽得失之上，即使所謂騎士典範如藍斯洛或崔斯坦也不例外。崔斯坦有次知道比武會上帕洛米德要爲亞瑟王而戰，便轉向亞瑟王對手陣營（II: 525），爾後亞瑟王要崔斯坦待在卡美洛，崔斯坦也是頗有難色（II: 572）。雀瓦特（Karen Cherewatuk）便認爲崔斯坦不但激發了騎士俠情，也釋放了騎士間彼此爭競的反群體力量（2000: 60）。

更可怕的是，騎士比武並非單純的競技，往往是赤裸裸的殺戮，而且常常是起因於「老子不爽」等荒謬的理由，諸如對方不願透露姓名（cf. II: 509）；崔斯坦雖然對此也頗有怨言（II: 559），但自己也是樂於此道。因此騎士喜於僞裝動機便極爲複雜，畢竟變裝一方面固然可以爲自己帶來自由揮灑的空間，但是因爲騎士一旦隱瞞其真實身分，便彷彿置身於叢林法則當道的騎士江湖血路，不僅意味自己欲擺脫既有束縛，不循文明溝通的常例規範，回歸原始，同樣也會激發對手原始的武力衝動，帶來不安，有時甚至是玩火自焚。偏偏圓桌武士兩大騎士崔斯坦與藍斯洛都是此道高手，其目的大抵都是要測試並證明自身武藝超凡絕倫，無人能敵。但是後來崔斯坦與藍斯洛在彼此不知情的狀況下比武廝殺，不僅顯明不願透露姓名以及不問彼此姓名便打將起來的荒謬性（II: 568-69），也透露出「用拳頭說話」（sword as word） 的自我毀滅性。[5] 畢竟這種不分青紅皂白的蠻鬥與今日問題青年或流氓惡霸爭勇鬥狠並無二致。尤其藍斯洛善於僞裝而且樂此不疲（cf. II: 565-71），在過程中常常與圓桌武士眾人作對，甚至詆毀亞瑟王與圭妮薇，其行止簡直與惡名昭彰的無情漢布魯溫無所不同。雖然藍斯洛此舉並非出於惡意，只是「不願自己身分曝光」（II: 571），但是仍造成圓桌武士無謂的死傷，也反諷的預告了他最後與亞瑟王決裂，與圓桌武士同袍大動干戈的結局。

丁拿單深知騎士武勇文化的矛盾與迷障，因此常藉由其獨特視界時而局內時而局外的進出、往返於圓桌武士與騎士世界之間，見人之所不能見，言人之所不敢言。他的機智幽默帶給眾人歡笑，因此頗有人緣（e.g., II: 614, 665）。崔斯坦對丁拿單的讚美是最佳的說明：「他是我所知最好的弄臣與甘草人物，也是高貴的騎士，是我所知最好的人，所有好騎士都喜歡他」（II: 692）。撇開崔斯坦對好友丁拿單溢美之詞，丁拿單的風評也可見諸他回到卡美洛所受到的歡迎：「丁拿單回到朝廷，眾人無不歡欣，因爲他是溫文有智慧的好騎士」（II: 605）。雖然這不盡然是圓桌世界共同的看法，但是文本中的敘述者對丁拿單的認同與標舉卻不言可喻。不過即使丁拿單在文本敘述間受到如此尊崇，他善於冷嘲熱諷的機智與尖酸刻薄的言詞也逐漸引來不滿與反制。而這也隨著情節的開展而愈發明顯。在所魯斯（Surluse）比武競技的第二天，桀傲王子葛拉豪（the Haute Prynce Galahaute）在得知與之比武交手的是丁拿單後，便後悔沒有好好修理丁拿單，以報復其平日之譏笑，一吐怨氣（II: 657）；在第五天的比武中，葛拉豪得藍斯洛之助在比武場上羞辱丁拿單，脫去其盔甲後將之帶到圭妮薇面前供眾人嘲笑（II: 665）；最後一天的比武丁拿單的下場更慘，在他前一晚搞笑談話後，圓桌武士首傑藍斯洛甚至男扮女裝撂倒丁拿單，隨後眾人將丁拿單換上女裝帶到圭妮薇面前供眾人嘲笑羞辱（II: 669-70）。

事實上，丁拿單的挫折也是有跡可循。在他之前所設計的「打馬」戲碼中，達格內後來遭「路見不平」的帕洛米德撂倒，因而穿幫（II: 589）。佔人便宜的後來也吃到苦頭，丁拿單所編導之戲碼因半路殺出的程咬金可說既成功又失敗，而這裡所透露的訊息似乎是，縱使丁拿單能如作者／敘述者大能般站在有利位置，縱覽全局，但是難免有形勢比人強的無奈。不過，從文本脈絡來

[5] 然連丁拿單似乎也不能免俗於此僞裝文化之外（e.g., II: 653），但是他並不喜歡比武，因此也較有節制，用意較屬於爲自己帶進自由揮灑的空間。

看，圓桌武士眾人所搬演的這一幕變裝秀其實深具對應的意義與作用。爲何笑看圓桌世界的丁拿單反而淪爲眾人最大的笑柄？圓桌武士眾人無法應付丁拿單之文機智巧，又不願聽其逆耳忠言，只能選擇以武力相向，將之排除在外。眾人在模仿複製丁拿單平時戲謔搞笑手法的同時，卻完全無法體認丁拿單冷嘲熱諷的真正用意，讓其淪爲嘻哈的鬧劇，反而更加對照出自身的無知與墮落。不過，更重要的是爲何圓桌武士眾人視修理、嘲笑丁拿單爲必要？前文論及丁拿單「不爲女人而戰」的聲明，丁拿單敢出此言，證明自己的確是異類，甚至是與眾人（不分男女）爲敵，因爲他不僅質疑男性爲情愛逞英雄的合理性，也否定了女性在騎士文化中刻版的存在價值，[6] 可謂同時威脅男女兩造在騎士文化遊戲規則中的關鍵力量。難怪在圓桌武士眾人所設計「拔丁」的整人戲碼中，圭妮薇事實上是最重要，也是最終的觀眾。值得注意的是，圓桌武士首傑藍斯洛奮不顧其男兒身，領銜演出破格變裝秀來撂倒的丁拿單，隨後丁拿單也遭變裝帶到圭妮薇面前。此一「變裝秀」所牽涉到的種種變換顯然是以「女性」角色爲核心，但透露的卻是騎士文化中對「女性」矛盾曖昧的心態與行止：打倒「不爲女人而戰」的丁拿單並將他女性化，表面上標舉了女性的價值與地位，但此一戲碼卻也透露出對女性角色的負面聯想，畢竟此一「女性化」的過程是由武力達成，而且正如丁拿單所受的待遇，「女性」一方面可能是顛覆的力量，一方面也是軟弱失敗的代名詞。眾人將丁拿單扮成女人正是突顯他在服膺拳頭、講求雄糾糾氣昂昂的騎士世界中是格格不入的異類，需要壓制。修理丁拿單不單是眾人藉機報復，獲得另類的歡樂與滿足，更是藉此儀式性的拔除眼中「釘」，讓他們「重新經歷群體的認同，感受到因爲排除丁拿單在外而再次結合在一起」（Hoffman 9）。但反諷的是，這種儀式性的排擠與犧牲圓桌同僚所建構的群體認同，卻暴露圓桌世界暴力的本質與自我毀滅的傾向。儀式性的排除丁拿單表面上再次強化了圓桌武士眾人崇尚武勇情愛的核心價值與群體認同，事實上卻顯示眾人逃避現實且不敢面對騎士文化的根本矛盾，預告了迷信武力、爲情所惑的騎士文化所帶來分崩離析的災難。丁拿單在此所受的嘲弄與挫敗意謂他已從情愛至上、武力當道的騎士世界中心疏離，在圓桌武士的社群裡遭儀式性的暴力剝奪其正常之身分並且排擠到邊緣，而這也預告了丁拿單後來在追尋聖杯中慘遭摩得（Mordred）及亞格拉文（Aggravayne）毒手的悲慘

[6] 從正面的角度來看，丁拿單不見得有「仇視女人」的情結，他反而是要將女人從騎士文化中刻版的角色定位解放出來，同時也可免除背負騎士世界衝突亂源的罪名。

下場（cf. II: 615）。丁拿單喜於冷言冷語，直搗騎士文化的偏失與虛僞，是位居邊陲卻能認知核心問題的異議份子。當眾人將此同屬圓桌中心的特殊「邊緣」人物再次邊緣化時，所排除的不只是異數丁拿單理性的呼聲或是尖酸刻薄的醍醐灌頂，更是排除了圓桌武士間真誠批判的勇氣與正視現實深切自省的能力，而此舉也反而將邊緣化的丁拿單在文本中再次聚焦於中心位置，以戲劇的張力暴露出圓桌武士的核心危機。哈夫曼所言甚是，丁拿單的確是彰顯了「位居中心的邊陲」的弔詭（Hoffman 9）。

除了此一耐人尋味的場景之外，論者也注意到丁拿單隨著情節開展所經歷的轉變。布思比便指出：「丁拿單經歷了轉變，或退敗，從冷嘲熱諷的評論者淪爲作者創造幽默場景的機置，供人取笑的對象」（Busby 167）。哈夫曼也指稱，如果這卷書描述崔斯坦逐漸與亞瑟王朝廷結合，它同時也逐漸的排除丁拿單（Hoffman 7-8）；丁拿單剛出場時代表著患難與共之同袍情誼的另一種理想，但是從所魯斯比武競技之後，激情再次取代友情主導全局，丁拿單也逐漸失去其中心地位，成了局外人（Hoffman 11）。這裡所牽涉的便是丁拿單在文本中心／邊緣的游移以及主從易位的問題。就整個敘述架構來看，丁拿單所經歷的轉變與他和崔斯坦的關係密切相扣。前文已論及丁拿單初次尋找崔斯坦時所扮演的核心角色。丁拿單後來再次四處尋找崔斯坦，最後碰面時，兩人間的對比已愈顯鮮明。崔斯坦明知好友丁拿單到處奔波打聽他的行蹤，卻不願透露自己的身分，仍然意圖將丁拿單蒙在鼓裡；後來丁拿單認出崔斯坦時才知道是藍斯洛與崔斯坦聯手「玩弄」他（II: 697）。相較於丁拿單初次找尋崔斯坦積極主導的場景，從這裡我們可看見丁拿單失去其慣有的作者／敘述者般有利位置。或者說此一情景意謂即使是作者／敘述者也難免有身陷泥沼不自知的時候；或者甚至可以說，此一情景代表了作者／敘述者的末路——作者／敘述者置身或面對偏激的武勇情愛世界，也是束手無策，只能徒呼負負。而這或許也是馬洛里對當代騎士文化敗落的無奈。[7] 丁拿單與崔斯坦兩人再次相逢的對話完全表露彼此截然不同的價值觀（II: 689）。丁拿單對騎士爲愛情迷惑受苦深表不屑，崔斯坦回稱沒有愛情騎士何以展現英雄氣概；而因爲崔斯坦不願透露

[7] 有論者指出，馬洛里的作品不僅反映了其時代諸多違法亂紀的情事，其目的更是與當代對話，期能有所改變。見 Benson 163-85; Hanks 2000: 94-110。但是證諸當代的亂象（cf. Hanks 2000: 99-110）以及其後的歷史發展，所謂騎士文化的敗落卻已是難以挽回，而這也是作者在作品末了對圓桌武士敗落的無奈。

身分，丁拿單則反譏隱名埋姓非男子漢大丈夫，不配爲騎士（II: 688-89）。但是隨後丁拿單受崔斯坦煽火與伊匹諾格理（Epinogris）較量，以證明究竟是愛女人或不愛女人才是好騎士，丁拿單不但失去他慣有的理智冷靜，完全依循騎士文化的遊戲規則，憑藉武力定奪是非真理（II: 690）。隨後他見伊匹諾格理迎面而來，二話不說劈頭便是挑釁，要求比武，結果反倒自取其辱（II: 689-90）。由此可見，丁拿單希望能有所作爲積極介入，卻不能改變什麼，反而因棄守冷言批判的關鍵位置而隨波逐流，落得進退失據。倒是袖手旁觀的崔斯坦成了最大贏家。但是就如前文所分析的，表面上崔斯坦所服膺的武勇情愛價值似乎受到高舉頌揚，事實上文本敘述間卻呈現出爲情所困以及刻意隱瞞身分正是騎士間無數糾紛爭鬥之源，而且也揭示了與主流騎士文化規範批判辯證之另類思維模式是何等的彌足珍貴。

論者所提丁拿單在書中的地位逐漸邊緣化的說法並沒有錯，但如果我們僅止於此便流於表面，而是要置於更大的脈絡中來看待。因爲丁拿單在文本表面的邊緣化並不意謂其重要性也大打折扣；同樣的，崔斯坦所認同並捍衛的價值受到標舉，也不代表他就是真正的贏家。證諸崔斯坦以至於圓桌武士的結局，便可知事實恰恰相反。雖然丁拿單似乎只是崔斯坦的陪襯，其所代表的理性中道價值也漸失力道，最後由崔斯坦所體現的騎士武勇情愛觀完全取代，但是丁拿單的逐漸隱沒正突顯了騎士文化主流價值中最欠缺的部分，也預告圓桌武士面臨的危機。布思比指出，丁拿單的身分（identity）來自於他與崔斯坦同袍情誼的互動關係（Busby 164ff）。我們也可以反過來說，崔斯坦的身分正是透過丁拿單的中介與對照而彰顯。換言之，丁拿單之功能在於提供騎士世界對應觀照的辯證關係，一旦此辯證的一端遭排除，騎士世界也將失去反思批判的進步力量，深陷自身的矛盾，無法自拔，終致敗落。帕延（Jean-Charles Payen）在論及法文散文版《崔斯坦》時，稱丁拿單爲「十字路口的人物」（"personnage carrefour"）（Busby 163），雖然指的主要是其扮演的角色，特別是其所繼承諸多類似的傳統甘草人物特色，卻頗能道出其所代表的關鍵中介折衝意義。

哈夫曼則將丁拿單與崔斯坦兩者間的對比指向另一層面的問題。他指出：「丁拿單與崔斯坦兩者間價值的衝突代表著不同文類的衝突，是寫實與傳奇間的分野，而最後的結果是傳奇收編了寫實的威脅，並將之中性化」（Hoffman 4）。哈夫曼此處所論不同文類的交錯並置，事實上值得繼續深究。換言之，書中這種包含不同文類表現的錯置並非無意義的混雜；相反的，整個

敘述所展現的不是傳奇文本也不是寫實文本，而是涵括二者又不單屬其中一者之交錯辯證文本。換句話說，不同文類的交錯並置形成不同世界觀照的對比，也因此形塑評論表面敘述文本的對應文本。丁拿單時而局內時而局外，藉著其敏銳的觀察與寫實分析，一方面在戲謔談笑間暴露騎士文化的盲點與愚昧，另一方面也在出入圓桌中心與邊緣間，返照騎士武勇情愛傳奇世界的根本矛盾——比武爭勝引來更多的爭競嫉恨，激情偏執也帶來無盡的愛恨情仇。此一進出往返中心／邊陲、局內／局外間的穿梭，編織出複雜的文本性，其在寫實與傳奇間穿插牽引與變換轉折的軌跡也開啓文本不同層次、不同視角的思辯空間，在表面的文本敘述脈絡中嵌入另一次文本或對應文本，展現文本作者／敘述者對文本裡諸多人物的多重態度，也開啓文本內傳奇世界的讀者／觀眾與文本外現實世界的讀者／觀眾間的對照，期能引領此書的讀者思索圓桌武士間隱含的張力衝突，以及騎士精神理想與現實的出入。換言之，如果文本內的觀眾（如崔斯坦等眾人）始終以搞笑人物來看待丁拿單，甚至以「拔丁」爲樂時，文本外的讀者不僅藉此稍獲輕鬆歡笑的調劑，更能注意到文本內的讀者／觀眾有意無意忽視丁拿單中肯的批評，也因此進一步質疑傳統騎士文化的侷限與缺陷。漢克斯便認爲丁拿單迫使我們反思騎士武勇情愛的偏失，摒除無謂的比武爭勇，避免帶來傷痛的愛情；對照之下，讀者便可以學得崔斯坦與藍斯洛以致整個亞瑟王朝悲劇下場之教訓（Hanks 1991: 160）。伊索德之於崔斯坦與馬克王，就如圭妮薇之於藍斯洛與亞瑟王。構築亞瑟王朝圓桌武士騎士價值的兩個支柱——「武勇」、「情愛」——也正是促使它步上毀滅的內在根本矛盾。

依此看來，傳統上位居《崔斯坦》書此一邊緣文本邊緣的丁拿單，反而是真正直搗圓桌核心問題的靈魂人物。如果《崔斯坦》書是展現馬洛里作品核心議題的文本，那麼說丁拿單突顯整部《亞瑟王之死》的轉折關鍵也不爲過。因爲隨著他獨特視界在敘述中的出入與起落，亞瑟王朝圓桌武士的潛伏危機也隨之一覽無遺。

引用書目

Batt, Catherine. *Malory's Morte Darthur: Remaking Arthurian Tradition*. New York: Palgrave, 2002.

Benson, Larry D. *Malory's Morte Darthur*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1976.

Busby, Keith. "The Likes of Dinadan: The Role of the Misfit in Arthurian Literature." *Neophilologus* 67 (1983): 161-74.

Cherewatuk, Karen. "'Gentyl Audiences' and 'Grete Bookes': Chivalric Manuals and the *Morte Darthur*." *Arthurian Literature* 15 (1997): 205-16.

——. "Sir Thomas Malory's 'Grete Booke.'" *The Social and Literary Contexts of Malory's Morte Darthur*. Ed. D. Thomas Hanks, Jr. Cambridge: Brewer, 2000. 42-67.

Grimm, Kevin T. "The Love and Envy of Sir Palomides." *Arthuriana* 11 (2001): 65-74.

Hanks, D. Thomas, Jr. "Foil and Forecast: Dinadan in *The Book of Sir Tristram*." *The Arthurian Yearbook*. Ed. Keith Busby. New York: Garland, 1991. 149-63.

——. "Malory's Book of Sir Tristram: Focusing Le Morte Darthur." *Quondam et Futurus* 3.1 (1993): 14-31.

——. "Malory's Anti-Knights: Balin and Breunys." *The Social and Literary Contexts of Malory's Morte Darthur*. Ed. D. Thomas Hanks, Jr. Cambridge: Brewer, 2000. 94-110.

Hoffman, Donald L. "Dinadan: The Excluded Middle." *Tristania* 10 (1984-85): 3-16.

Kennedy, Beverly. *Knighthood in the Morte Darthur*. Cambridge: Brewer, 1985.

Malory, Thomas. *The Works of Sir Thomas Malory*. 3 Vols. Ed. Eugène Vinaver. Oxford: Clarendon, 1967.

McCarthy, Terence. *Reading the Morte Darthur*. Cambridge: Brewer, 1988.

Rumble, Thomas C. "'The Tale of Tristram': Development by Analogy." *Malory's Originality*. Ed. R. M. Lumiansky. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1964. 118-83.

Schueler, Donald G. "The Tristram Section of Malory's *Morte Darthur*." *Studies in Philology* 65 (1968): 51-66.

Thorton, Ginger. "The Weakening of the King: Arthur's Disintegration in The Book of Sir Tristram." *The Arthurian Yearbook*. Ed. Keith Busby. New York: Garland, 1991. 135-48.

Vinaver, Eugène, ed. *The Works of Sir Thomas Malory*. 3 Vols. Oxford: Clarendon, 1967.

楊明蒼，國立台灣大學外國語文學系副教授。

羅徹斯特大學的「卡美洛計畫」

盧帕克（Alan Lupack）著

譚光磊　譯

摘　要

本文敘述收存亞瑟王傳奇相關文本、圖像、訪談、書目和基本資料的電子資料庫之沿革、發展與內容。「卡美洛計畫」由羅徹斯特大學的羅賓斯圖書館主導，讓許多絕版或難尋的文本重現天日。本計畫重點之一是美國的亞瑟王文學。以亞瑟王爲主題的美國作品爲數眾多，但僅有少數廣泛流傳。雖然收進「卡美洛計畫」的文本較爲次要，卻有助於從更宏觀的文學脈絡去瞭解吐溫（Mark Twain）的《亞瑟王宮廷的康州北佬》和丁尼生的《國王之歌》等經典作品。

關鍵詞：亞瑟王文學，電子資料庫，亞瑟王，美國亞瑟王文學

The Camelot Project at the University of Rochester

Alan Lupack*

Abstract

"*The Camelot Project* at the University of Rochester" by Alan Lupack describes the history, development, and contents of the electronic database containing texts, images, interviews, bibliographies, and basic information relating to the Arthurian legends. Developed in the Robbins Library at the University of Rochester, *The Camelot Project* makes available numerous texts, many of which are out of print and not easily found even in libraries. One emphasis of the project is American Arthurian literature. Of the surprisingly large number of American works that treat the stories of King Arthur, relatively few are widely known or readily available. While many of the texts included in *The Camelot Project* are relatively minor, they help to put major works like Mark Twain's *Connecticut Yankee in King Arthur's Court* and Alfred Tennyson's *Idylls of the King* into a larger literary context.

Keywords: Arthurian literature, electronic database, King Arthur, American Arthurian literature

* Director, the Robbins Library & Adjunct Professor of English, University of Rochester.

在紐約州的羅徹斯特大學裡，有一座專門的中世紀研究圖書館羅素・霍樸・羅賓斯圖書館（Rossell Hope Robbins Library），館內收藏了大量書籍、期刊、手稿的微縮膠捲和電子資料庫。除此之外，該館也建立了幾個大型資料庫，例如 TEAMS 中古英文文獻系列（TEAMS Middle English Texts Series），或是提供與羅賓漢相關的文本和書目資料。羅賓斯圖書館最大的資料庫當屬「卡美洛計畫」（The Camelot Project），這是一個收集從中世紀至今各時期的亞瑟王傳奇相關文本、圖像、書目和其他資訊的電子資料庫，而且各種形式皆有。

「卡美洛計畫」始於 1995 年，受到兩件事所啓發。1992 年，我爲嘉蘭出版社（Garland Publishing）編輯《現代亞瑟王文學：從文藝復興到現代的英美亞瑟王文選》（*Modern Arthurian Literature: An Anthology of English and American Arthuriana from the Renaissance to the Present*），選錄重要而有趣的現代亞瑟王文學作品，交稿後卻得知由於份量太多，不符成本，故需刪除一百多頁的資料。我迫不得已，忍痛砍除部分作品，以配合出版社要求。經此事件，我開始思考能否在不受出版社行銷部門的經濟考量的情況下，讓讀者能接觸這類資料。催生「卡美洛計畫」的第二件事發生在兩年後，羅徹斯特大學圖書館請我前往華府，參加「電子網路上的學術出版」研討會。其中一場的報告主題特別有趣，是由德州休士頓的萊斯大學（Rice University）所主導的「伽利略計畫」，該計畫收集伽利略生平和著作、以及當時科學的相關資訊。

我於是心想，或許可以建立一個類似「伽利略計畫」的資料庫，提供與亞瑟王文學相關的各式文本、圖像和資訊。我與內人芭芭拉（Barbara Tepa Lupack）共同設計出基礎架構。我們的目標是易於使用，利用全世界皆能連上和超文本連結的科技優勢，卻不純粹爲科技而科技。我們設計的結構簡單、靈活，而且容易擴充。我們希望文本容易搜尋、讀取迅速、閱讀方便，於是決定不使用插圖——但某些文本附有圖片連結。舉例來說，丁尼生《國王之歌》（*Idylls of the King*）的部分詩行即可連結到描繪該詩行的插圖。我們將所有的文本列於「作者選單」下，圖像則列於「畫家選單」下。此外，我們亦提供了「主選單」，以亞瑟王傳奇中重要的人物和象徵爲分類依據，收集文本、圖像等相關資訊。

超文本環境的一大優勢，即在於能將文本與圖像，書目資料和詩、劇作的正文，甚至人物和象徵的參考資料與相關人物或文本連結起來。如此的連結意義重大，因爲亞瑟王文學傳統本身即具有高度的互文性，藉由超文本連結更

能凸顯此一特質。

線上資料庫的另一優點是得以提供出版社礙於經濟因素而無法印行的文本（我們主要的限制反而來自著作權法，因此除了少數取得授權刊行的作品，1920 年以後出版的作品多半只收入書目資料，無法全文收錄）。我自己編輯現代亞瑟王文選的經驗便是個好例子。爲配合出版社而被迫刪除的作品之中，有一部耐人尋味的美國劇本《新亞瑟王》（*The New King Arthur*），由佛賽（Edgar Fawcett, 1850-1895）於 1885 年寫成。此劇重要性固然有限，卻有其文化意義。首先，劇本從新的觀點去詮釋亞瑟王和卡美洛的騎士貴婦，把他們描繪成有缺陷的愚蠢人類，大大嘲弄了丁尼生的名作《國王之歌》。在佛賽的劇本裡，連加拉哈德（Galahad）也難逃成爲傲慢浮誇之人的命運。劇中主要的活動並非宗教或英雄冒險，而是爲了爭奪兩件化妝品（洗面乳和染髮劑）所產生的諸多勾心鬥角：任何貴婦只要搶到手，便可增加自己美貌。劇本描述化妝品的手法不像亞瑟王傳奇，倒更像現代廣告。《新亞瑟王》不僅嘲諷了丁尼生的詩作，以及其中的人物和價值，更有助於我們從文化脈絡去瞭解吐溫的經典《亞瑟王宮廷的康州北佬》（*Connecticut Yankee in King Arthur's Court*），顯示吐溫並非唯一拿丁尼生開玩笑、諧擬《國王之歌》種種價值觀和理想的作者。

另一部我們收入「卡美洛計畫」的作品，是艾德勒（Max Adeler，這是 Charles Heber Clark 的筆名）的《幸運之島》（*The Fortunate Island*, 1882）。這部短短的小說使我們進一步瞭解吐溫偉大亞瑟王小說所處的脈絡。事實上，吐溫還曾被控抄襲艾德勒的作品。《幸運之島》敘述一名十九世紀的教授和女兒遭遇船難，來到一座在亞瑟王時代便與不列顛隔絕的小島。島民的習俗和信仰皆與亞瑟王時期的不列顛無異；與吐溫的小說一樣，故事的幽默多半來自六世紀不列顛和十九世紀美國價值觀的衝突。

這些作品使我們能從文化脈絡的角度去解讀《康州北佬》這部經典。初版中由貝爾德（Dan Beard）所繪製的插圖亦有同樣功效（全部皆已掃瞄收錄於資料庫中）。貝爾德的插畫不僅是直指小說中社會意涵的一種閱讀角度，亦可視作一件藝術創作來欣賞：他對美國資本主義的批判還要勝過文字內容，而且往往將小說裡的中世紀封建社會與當時企業家的剝削勞工行徑相提並論。

我們很難找到出版社願意重新印行這些插畫，還有篇幅冗長、相較之下不那麼重要，卻能夠引導讀者進一步理解吐溫作品的種種作品。如果將預期的銷售數字列入考量，更是不符成本。然而像「卡美洛計畫」這樣的電子媒體，

只要大學願意長期提供和維護伺服器，也願意投注人力，那麼出版成本可謂相當低廉。「卡美洛計畫」不僅收錄丁尼生的《國王之歌》和莫里士（William Morris）的〈爲圭妮薇辯護〉（"Defence of Guenevere"）等重要作品，還包括許多名氣和重要性較低的作品。每一座圖書館和多數文選裡都會收錄丁尼生和莫里士的作品，對亞瑟王傳奇有興趣的讀者也知道要從這些文本讀起，然而並非所有人都會把費爾丁（Henry Fielding）、史威伏特（Jonathan Swift），或者卡爾（J. Comyns Carr）和賽爾渥（John Thelwall）等不太有名的英國作家與亞瑟王傳統聯想在一塊。

亞瑟王文學對美國文學史的深遠影響則是另一少有人知的現象。事實上，亞瑟王傳奇在美國的普及程度可能還超過英國。「卡美洛計畫」的一大目標，即是強調美國的亞瑟王主題寫作者爲數眾多。本計畫收錄的作品不少出自美國文學名家之手，例如羅威爾（James Russell Lowell）的《藍法爾爵士的異象》（*Vision of Sir Launfal*）這部作品把尋找聖杯的故事改成民主版本；愛默生常在詩中以梅林作爲象徵；詩人羅賓森（Edwin Arlington Robinson）則認爲亞瑟王的世界和飽受烽火摧殘的一戰後世界有相似之處。此外尚有許多次要的美國作家也寫了有趣的亞瑟王作品。舉例來說，「卡美洛計畫」收錄了巴考克（William H. Babcock）結合塞爾特和編年史主題的長篇小說《戰車的賽安》（*Cian of the Chariots*, 1898）全文。巴考克融合尼尼奧斯（Nennius）《不列顛史》中記載的亞瑟十二場戰役和塞爾特古詩中的人物及主題，寫成美國最早的亞瑟王小說；書中大談宗教自由，尤其耐人尋味。另一位值得注意的是十九世紀美國女作家費普絲（Elizabeth Stuart Phelps），她寫了許多諸如〈圭妮薇的真實故事〉（"The True Story of Guenver"）、〈夏洛特姑娘〉（"The Lady of Shalott"）的短篇小說，把丁尼生的亞瑟王故事搬到十九世紀美國，藉以探討女權、不平等的勞工法、貧窮、保健等社會議題。還有一位同時代的美國女性布莉吉絲（Sally Bridges），則在 1864 年寫了一系列以亞瑟王爲主題的詩，雖然多屬改寫馬洛里（Thomas Malory）的平庸之作，仍有幾首主題殊異，成就不凡，例如〈亞法隆〉（Avilion）便是在亞瑟王的背景架構下，反思南北戰爭所造成的種種劫難。

凡收錄於「卡美洛計畫」的作品，均是精心審定過的完整版（除非是作品篇幅太長，又只有小部分與本計畫主題有關），通常以初版爲依據，並經本計畫員工仔細校對以求正確；因此我們的版本不僅精準可靠，學生和學者可以

放心使用，也非常適於閱讀。線上文本還有其他優點，由於任何字都可以搜尋，讀者很容易便可找出和某特定字詞相關的所有段落，作品等於都成了虛擬索引。我們還準備了語音檔案，以便讀者分辨外語發音。我們收錄的多是英文文本，不過也爲威爾斯語作品〈靈界的戰利品〉（"Preiddeu Annwn," 意爲 "The Spoils of Annwn"）以及部分盎格魯撒克遜編年史中的古英文提供語音檔。

由於本計畫提供的資料嚴謹而且範圍廣闊，已吸引許多編輯和研究生以外的學者提供稿件。近來我們成立了編務委員會，成員皆是重要的中世紀和亞瑟王學者。許多外國學者認爲本計畫彌足珍貴，因而慷慨相助，更使資料增色不少。我們與國際亞瑟王研究協會北美分部的學術期刊《亞瑟王研究》（*Arthuriana*）共同贊助了一系列書目，由全球各地的學者專家貢獻自己專長領域的參考資料。班哥威爾斯大學（University of Wales in Bangor）的知名亞瑟王學者費爾德教授（P. J. Field）編纂一份質疑亞瑟歷史真實性的參考書目；另一位英國學者葛雯絲（Linda Gowans）提供中世紀與現代蓋爾語文學的書目；西班牙學者察蘭多納（Juan Miguel Zarandona）則收集現代西班牙語亞瑟王文學的書目。除了編輯準備的書目，其他美國學者尚提供了亞瑟王電影、音樂甚至漫畫的列表。另一個國際注目的例子，是荷蘭的哥羅寧根大學（University of Groningen）建立的分站（http://www.ub.rug.nl/camelot/），在我們的許可下完全複製羅徹斯特本部的資料。有了這個分站，歐洲的使用者連線更爲便捷。

「卡美洛計畫」還有一項寶貴的資源，那就是一系列與當代亞瑟王小說家、詩人或劇作家的訪談，由加拿大亞凱底亞大學（Acadia University）的湯普森（Raymond Thompson）教授主持，一共訪問了三十三位作者，包括青少年亞瑟王故事《黑暗漸醒》系列（The Dark Is Rising Sequence）的作者庫柏（Susan Cooper）；深受讀者喜愛的《梅林三部曲》（The Merlin Trilogy）作者史都華（Mary Stewart）；還有英國作家杭特（Jim Hunter），他的《帕西法與上帝的顯現》（*Percival and the Presence of God*）是二十世紀非常重要而有趣的聖杯小說；以及許多亞瑟王故事現代版本的作家。從訪談中我們可以瞭解二十世紀諸多重要而且受讀者喜愛的作家處理亞瑟王主題時的手法、意圖和資料來源；任何對現代亞瑟王文學有興趣的人都不應錯過。

當初構思的時候，我們完全沒有料到「卡美洛計畫」竟會成爲教學利器。羅賓斯圖書館僱請的研究生除了協助館內事務，皆投入準備文本、圖像、書目資料或其他電子出版工作。正因如此，許多研究生從中習得準備電子文本、掃瞄圖像、並在線上環境進行其他學術工作（其中包括《中外文學》月刊現任編輯黃素卿教授，她在羅徹斯特大學攻讀博士學位期間，曾擔任「卡美洛計畫」編務，並開發出我們沿用至今的編輯程序）。這些年來，我們陸續拓展學生所扮演的角色，許多優秀的電子出版品應運而生，包括收錄於計畫中的作家或畫家傳記、書目資料、拉丁文獻翻譯、還有懷特（T. H. White）的小說《永恆之王》（*The Once and Future King*）中各種中世紀和現代名詞的彙整。除了給學生專業訓練和實習機會，讓他們熟悉將來可能接觸到的寫作和編輯工作，同時也證明他們具備新式文學研究和教育的技能。美國各大學目前都希望教授能將新科技和電子資源融入教學，曾參與「卡美洛計畫」的人即可證明在這方面有實際經驗；他們的研究成果不僅對本計畫貢獻良多，對自己的學術生涯也大有助益。

近幾年來，我們還使用本計畫作爲大學教材，學生可以獨立進行亞瑟王相關研究，並得到學分認可。如果他們的研究表現優異，我們便將之收入資料庫，並訓練他們製作網站來展現成果。有學生研究卡爾的維多利亞時代劇本《亞瑟王》，這齣劇的規模浩大，等於當時的「鳳宮劫美錄」，[1] 演員包括厄文（Henry Irving）和泰瑞（Ellen Terry），兩人均爲一時之選。拉斐爾前派畫家瓊斯（Edward Burne-Jones）負責場景和服裝設計，蘇利文（Arthur Sullivan）擔任配樂。這位學生收集資料，爲這些人撰寫簡短傳記，還找出當時的劇評，其中一篇正出自蕭伯納之手；此外也找到節目手冊並掃瞄上線。研究過程中，他還發現厄文原聘另一位劇作家威爾士（W. G. Wills）擔任編劇，後來才找上卡爾，於是把初版的劇本也收進網站。

其他學生的研究也很有意思，例如有位學生研究拇指湯姆（Tom Thumb）和亞瑟王傳說的關連。在早期的詩歌和戲劇中，湯姆的誕生與梅林有關。依照這個傳統，梅林受一對膝下無子的夫妻款待，他們表示想要孩子，即使像拇指那麼大也沒關係。爲了表示感激，梅林與精靈女王達成協議，讓他們有了一個小兒子。這個孩子後來成爲亞瑟王手下的騎士。另一位學生則研究威爾斯故事《奇虎克與歐文》（*Culhwch and Olwen*）中一長串亞瑟王宮廷成員的名字，加以介紹並說明他們還出現在哪些威爾斯或亞瑟王文學作品中。還有一位學生研究亞瑟王最重要的勝利——貝頓山之役（the Battle of Mount Badon）；從最早

[1] 「鳳宮劫美錄」（Camelot）是改編自懷特《永恆之王》的百老匯舞台劇，後來亦拍成電影。

的紀達斯（Gildas）、尼尼奧斯、蒙茅斯（Monmouth）的喬佛瑞（Geoffrey）等作品開始追溯，一直延續到中世紀編年史傳統和現代歷史小說與詩。進行這些研究的學生所使用的一手資料，許多人往往到了研究所才會接觸到。

「卡美洛計畫」從成立至今不斷成長，每每有出乎意料的發展。原本目的只在於提供出版社無法印行並獲利的文本和圖像，如今竟成了一切亞瑟王相關資源的據點，免費供全世界成千上萬的各界人士使用；亦是教育大學生和訓練研究生的工具，不斷擴增、還能同時呈現學生和學者專家研究成果的電子資料庫，更是跨學科的多媒體出版實驗。「卡美洛計畫」所得的豐碩成果和很多實驗一樣，遠遠超乎當初我們所想像。

盧帕克（Alan Lupack），美國羅徹斯特大學羅賓斯圖書館館長暨英文系教授。
譚光磊，家西書社版權經紀人。

專輯弁言

蘇 其 康

有一回，一位參觀牛津大學的美國遊客問旁邊正在澆花的園丁，爲什麼學院裡的草地可以保持得那樣綠油油。「很簡單，」園丁答說，「只要你連續澆水澆個五、六百年就成了。」這個笑話一方面取笑了美國人，另方面也炫耀了英國人的幽默。不過這個故事卻很有記取的價值。在國內的文史學術界，尤其是外文學界，在某些領域，真的需要有些人本著一股「傻勁」，連續不斷的給予最少三、五十年的專注耕耘，才可能讓田野裡長出一點青蔥的嫩芽綠秧。

在這次文藝復興文學、音樂、戲曲的專號中，我們發現專號的來稿真的很少。一方面表示對這個領域感興趣願意撰稿的人不多，另方面也許表示有能力和有興趣撰稿的人已另有其他要務，一時難以抽身。稿源的短缺不免教人再想起園丁風趣的話語，因爲在我們這裡還沒有一個三、五十年不斷澆水的傳統哩。這次專號的題目是故意要做跨領域的研究，不只是文史本來就是同源，而且文與藝也是盤根錯節，有時是難以分際，這個基本概念其實也是文藝復興時期人文主義或人文研究（*studia humanitatis*）所鼓吹的。見諸當時現實世界裡，卡斯替格林奧尼（Baldassare Castiglione, 1478-1529）所著的《朝臣之書》（*Il Libro del Cortegiano*；英譯作 *The book of the Courtier*）和艾斯坎（Roger Ascham, 1515-1568）所著的《教師》（*The Schoolmaster*）都在塑造允文允武，有氣度、有見識、有才情也有藝術品味的「文藝復興人」。簡單地說一個有能力的社會幹才最好同時具有人文氣質和品味。於是在倫敦的法律學舍（Inns of Court）就讀的學生，除了法律學院的專業訓練和課程外，也花錢去學比劍、跳交際舞和參加社交的飲宴，其中當然也包括了學習一般應對的禮儀。此外，這些法學院的學生還會在特定的節慶中演戲自娛娛人。可以這樣說，英國文藝復興時期的文學、音樂和戲劇都構成了文藝復興人整體教育的各個緊密相扣的環節。當然我們也可以把各個項目分開來看，不必從文化整合的層面來窺探當時的情形。不過一旦我們要綜觀，必然要做領域的整合，其中的素材相當嚇人，要把基本材料讀過一遍就非得五、七年不爲功，此中很難有捷徑，莊子所謂的「吾生也有涯，而知也無涯」，的確教人懊惱，換成文藝復興人的說法，大概便成

了 "*ars longa, vita brevis*"。

目前這個專輯裡，李美文的文章和其他投稿者不同，主要在於介紹和引述當時樂壇的情形，雖然和其他論文不一，但對增進吾人的背景知識大有幫助，事實上目前這方面曲譜的重新發掘、整理、出版和演奏做得較多，論述的非常少。像史蒂芬（John Stevens）所著的《早期都鐸朝之音樂與詩歌》（*Music and Poetry in the Early Tudor Court*, 1961）算是難得的重要作品，但已是四十多年前的事，而布朗（Howard M. Brown）所寫的歐洲文藝復興音樂的書《文藝復興時期之音樂》（*Music in the Renaissance*, 1976），也是史實多於論述。爲方便讀者稍稍瞭解這個時期宮廷和民間維吉諾音樂的發展與過渡的情景，決定讓這篇文章做一點補白的工作。

王儀君的論文利用「邊界論述」的架構分析彌爾頓的宮廷舞劇，從討論邊界與核心以及權力和責任的歸屬來闡述詹姆斯一世時代（Jacobean）複雜的社會和政治意涵，從空間引申到政治。事實上，彌爾頓這一齣詩劇，在演出的形式上是結合了音樂、舞蹈、服飾和戲劇場景而上演的，具有新時代的風格和意義。可惜的是這種高難度的詩劇創作在十七世紀以後便日薄西山。除了王文分析戲劇之外，黃承元的文章〈二十一世紀莎劇演出新貌：論吳興國的《李爾在此》〉闡析改編之後的京劇形式和演員的主體性，也就是不只是戲劇的美學，同時也是戲劇政治學的呈現。雖然說的不全是伊利莎白時代的情形，也見證了文學、戲劇和曲目所共同塑造的風格。

在這個幾乎是五花百門爭妍鬥麗的時期，蘇其康的論文指出一五七〇年到一五八〇年代二十年間，英國的新教與政壇結合，企圖建立文化藝術的一言堂，其中牽涉到政壇一些高來高去和實際施政上的做法。最後詩人和劇作家被逼反彈回應，製造了一連串的「詩辯」論文，讓人瞭解到新教的道德標準既有政治考量也基於經濟利益原則，而且對普羅大眾採行積極管理的教育模式。可以說這情形反映了思想界對新的文化藝術倫理觀的挑戰與回應。

這幾篇文章，雖然無法把文藝復興英國的藝文界做一個全方位的鳥瞰，最少也提供了一個橫切面。在方法學上，各有不同，有新也有舊，在內涵上都儘可能兼容並蓄，透露了些許莎士比亞戲劇以外一個大時代的文化層次和思維。

蘇其康，國立中山大學外國語文學系教授。

英國伊利莎白時期的維吉諾音樂

李　美　文

摘　要

自十六世紀初，維吉諾音樂一直是都鐸王朝最喜愛的音樂。從亨利七世、亨利八世、愛德華六世、瑪麗皇后到伊利莎白女皇和詹姆士一世，尤其在伊利莎白時期維吉諾音樂更是達到顛峰。由於對樂曲的需求量相當大，造就不少作曲家，創作出豐富的作品。維吉諾音樂不只在宮廷流行，也傳遍於中產階級社會。作曲家爲符合大眾品味，紛紛以炫技作爲創作之表現，在質與量不對等下，英國人對維吉諾逐漸失掉興趣，至一六三〇年後，維吉諾音樂在鍵盤史上逐漸消失匿跡，直至十九世紀末，二十世紀初，才又引起學者的注意，認爲維吉諾音樂是「英國特性」最佳的表現者，而遺留下眾多的手抄本也成爲研究維吉諾音樂最重要的證據來源。

關鍵詞：維吉諾音樂，英國文藝復興，伊利莎白女皇

Virginal Music in Elizabethan England

Mei-Wen Lee*

Abstract

English monarchs favored virginal music since the early 16th century. During Queen Elizabeth's reign in particular, many compositions appeared with unique keyboard idiom and brilliant technique. However, virginal music disappeared from music history after 1630. There is no record of any performance or research about virginal music after that time. Not until the end of 19th century did scholars pay much attention to this field again.

Because of the popularity of virginal music in the late 16th and the early 17th century, when many composers appeared, such as Thomas Tallis, William Blitheman, William Byrd; John Bull and Orlando Gibbon, to mention a few. The extant sources on virginal music include the many surviving manuscripts and two published volumes from that time. The value of Elizabethan virginal music lies in the fact that it is the greatest expression of the "English character" in music.

Keywords: Virginal music, English Renaissance, Queen Elizabeth

* Professor, Department of Music, National Sun Yat-sen University.

伊利莎白時期音樂與文學的發展，是當時知性與社會運動的一部份，因此這時期不但有像席特尼（Philip Sidney, 1554-1586）、史賓塞（Edmund Spenser, c.1552-1599）、莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）、強生（Ben Jonson, 1572-1637）和唐恩（John Donne, 1572-1631）等知名作家，在音樂方面則產生了像拜爾德（William Byrd, 1542/3-1623）、莫利（Thomas Morley, 1557/8-1602）、布爾（John Bull, 1562-1628）、吉邦斯（Orlando Gibbons, 1583-1625）和道蘭德（John Dowland, 1563-1626）等許多偉大作曲家，在這些大師們熱烈追求理想下，世俗音樂逐漸被藝術化，這些不爲宗教目的的世俗音樂在宮廷及社會變遷下，大量被創作、彈奏。

女皇提供給英國人在日常生活的活動上或追求的目標上一個令人仰慕的榜樣。對音樂界而言，她是最好的贊助者，她本身是造詣極深的維吉諾（Virginal）彈奏者，她從不吝於將其眷顧賞賜授與教堂與宮廷中的樂師，甚至公共或私人戲院的音樂家也得到她的重視，尤其對偉大的作曲家她更是特別慷慨並給予大量援助。

當伊利莎白女皇於一六〇三年過世時，英國已有一大群活躍的作曲家將十六世紀所帶出來的耀眼傳統，延伸至十七世紀開首的三十年。我們必須瞭解，所謂「伊利莎白音樂」（Elizabethan Music）中之維吉諾的發展是從亨利八世（Henry VIII）時已開始，當時之作曲家如泰利斯（Thomas Tallis, 1505-1585）對英國音樂發展已有相當的貢獻，至伊利莎白時期達到顛峰。

伊利莎白時期之音樂最盛行的應是世俗聲樂曲，那時已有極高藝術性，比起在教堂所唱的聖詠，人們更享受社交中一起唱的世俗歌曲。在此時期，一個有教養者被期望具有很好的演奏（唱）能力。在莫利一五九七年的論述中提到一個有教養的人，不應只是會唱牧歌的分部，也需充分瞭解音樂理論（Morley 6），莫利的理論後來被比強（Henry Peacham）於一六二二年出版之著作再度證實，他認爲一個紳士的特質應是，可看著譜即時唱出牧歌分部，也可以即刻在古提琴或魯特琴（lute）上彈奏出音樂（Peacham 108-16），他把樂器彈奏加入莫利原有唱牧歌與音樂理論之音樂技能。[1]

在許多文獻之中都有記載伊利莎白時期對音樂的興趣，從皇室到一般家庭，音樂學習可算是全民性的，也是伊利莎白時期生活中重要的一部分。在街上有人唱、彈風趣小調，在家中兒子、女兒們彈奏複雜的維吉諾變奏曲，以培

[1] 根據 Moreley 與 Peacham 的說法，會唱牧歌是有教養的紳士必備的條件之一。

養更好品德與提升社會地位，整個英國大地上充滿了音樂（Mason 8）。

在當時最受歡迎的樂器應是魯特琴、維吉諾和古提琴。根據記載，亨利八世收藏了很多樂器，魯特琴是所有階級的人都喜愛的樂器，可以獨奏或伴奏聲樂，它們有不同形狀與大小，最常用的是有六弦的高音魯特琴（treble lute），加上五個低音弦與高音弦成對，因此共十一弦，附有弦馬（fretted），用右手手指撥奏，直至十七世紀末魯特琴都廣受歡迎。

古提琴用於獨奏與伴奏，但最多的曲目則是合奏樂曲，使用不同音高的古提琴族一起合奏叫作 "consort"，古提琴加入魯特琴或直笛等其他樂器一起演奏則稱爲 "broken consort"。古提琴有六根弦，和魯特琴相同，附有弦馬，使用弓彈奏。

維吉諾是最早的鍵盤樂器之一，長方形，鍵盤約四個八度，當彈奏琴鍵時，撥子會撥弦發聲，它是伊利莎白女皇最拿手的樂器，女皇對自己的造詣也感到驕傲，在外交場合，各國使節們也經常讚美女皇的彈奏技巧（Mason 18）。

在當時的英國，印刷並不發達的情況下，除了拜爾德之作品《娜維爾夫人的曲集》（*My Lady Nevells Booke*, 1591）和蒐集拜爾德、布爾和吉邦斯作品之《少女時代》（*Parthenia*, 1611）兩冊由皇家出版外，許多維吉諾音樂僅保存於手抄本中，直至十九世紀末開始，音樂學者才逐漸將爲數不少之手抄本由原有的七線、六線記譜改編成現代之五線記譜，並將之出版。

維吉諾音樂之背景

在十六世紀文藝復興時期，各地區的音樂主要以聲樂曲爲導向，除延續中世紀宗教音樂外，更擴展了世俗音樂的領域；由於受到世俗音樂的影響，十六世紀之後，作曲家廣泛地使用器樂作爲創作的媒介，雖然質與量不能與聲樂曲相抗衡，但其重要性仍不容忽視，尤其從現存一些器樂的手抄本中，發現英國從十六世紀之後，留下不少鍵盤樂器的作品，顯然鍵盤音樂在當時的英國佔了極重要的角色。

在文藝復興時期，英國鍵盤音樂發展方面，由於受到當時政治色彩深遠的影響，產生關鍵性的轉戾點（Silbiger 23）。十六世紀初期，英國戰爭不斷，整個局勢處於動盪不安的狀態，於是在君王亨利八世的領導下，實施宗教改革，自此之後，早期宗教性質的管風琴音樂逐漸式微，一些爲教會工作的管風琴家，將創作重心轉爲其他樂曲型態，鍵盤樂器則由維吉諾取代管風琴的地位；雖然維吉諾樂器早在十五世紀就已經出現，但早期並不受到重視，時逢十六世紀英國領導者的大力提倡，自此蓬勃發展，成爲流行的時尚，其竄起的速度遠超過其他樂器，尤其在伊利莎白時期，維吉諾作曲家輩出，創製了許多傑出的作品，以獨特的鍵盤語法，將維吉諾的器樂特色發揮得淋漓盡致，呈現出嶄新的風貌。

十六世紀倫敦爲當時商業重鎮，英國往來的外交使節相當多，亨利七世在位時，根據一位曾定居英國的義大利外交官薩奴多（Sanuto）描述，都鐸王朝中每一家族的女孩均沉迷彈奏維吉諾，久而久之，維吉諾成爲宮廷仕女們必須學習的樂器，除了增進音樂的素養，解除平日憂鬱的情緒，學會彈奏維吉諾更成爲能嫁入皇宮貴族的條件之一，自然也就提昇了許多女孩子們學習的興趣，其中亨利八世第一任妻子亦相當擅長彈奏維吉諾（Borren 3）。然而十六世紀初期，社會尚屬於比較保守的環境，一般維吉諾的彈奏並不作公開場合的表演，唯獨亨利七世的皇后於一五〇二年，在公開場合當眾彈奏維吉諾，造成轟動的場面，成爲當時津津樂道的盛事，更因此提昇大眾對維吉諾音樂的熱愛（Borren 2）。

維吉諾不僅是英國女士們彈奏的專利，君主也開始接觸維吉諾，例如亨利八世和愛德華六世均對維吉諾愛不釋手，而瑪麗皇后、伊利莎白女皇、詹姆士一世亦是彈奏維吉諾的高手，其彈奏能力並不亞於職業的演奏家，在這個到處充滿維吉諾音樂的氣氛下，造成不少傑出的作曲家，從比較早期的塔利斯、布利列曼（William Blitheman, ?-1591），到伊利莎白時期代表性作曲家拜爾德、布爾、吉邦斯，除了身兼作曲家外，他們不但具備炫技演奏家的條件，在這些大師們熱烈追求理想下也負責教授貴族彈奏，遂掀起一片狂熱的維吉諾音樂風潮，達到顛峰的階段，並吸引了許多崇拜英國維吉諾作曲家的各國大使，在英國學習維吉諾，將當時的維吉諾音樂風氣遠播其他國家，提昇英國的音樂地位；因此現今音樂學者將當時維吉諾音樂流行的盛況，賦予一個「英國維吉諾樂派」（English Virginal School）之稱號。

從一些有關英國維諾音樂的史料中，不難瞭解此樂器在當時流行的情形，不僅在宮廷中受到歡迎，成爲貴族們學習的樂器，連莎士比亞對維吉諾音樂也不吝讚賞，在他的第 128 篇十四行詩中就曾提到維吉諾樂器內部發聲功能

的特色（Rowse 258-59）。[2] 不久伊利莎白時期維吉諾音樂逐漸流轉於中產階級的社會，一般百姓著實也開始模仿上流社會貴族，爭相學習維吉諾，並有一些人願意出大筆的錢委託著名作曲家替他們創作樂曲，如此風靡的盛況，把維吉諾音樂推進了另一轉型的階段。一些作曲家在這個商業氣息的充斥下，陸陸續續寫下大量的作品，由於當時作曲家喜愛擷取英國較通俗的曲調當作創作變奏曲的素材，於是世俗曲調終究面臨供不應求的處境，形成作曲家們互相模仿的現象，並且紛紛以炫技的表現作爲創作的主要特性，再加上這些曲調所運用的變奏方式，已經不能滿足英國人的聽覺感官，開始對維吉諾音樂感到厭煩；於是質與量在不成正比的發展情況下，作曲家無法以新穎的創作風格來吸引英國人對維吉諾音樂的興趣，人們對維吉諾音樂的狂熱程度漸減，維吉諾音樂地位便開始走下坡，於一六三〇年之後，逐漸在鍵盤史上消聲匿跡，爲英國人所淡忘，這種情形直到十九世紀末、二十世紀初期，才又再引起音樂學者的注意，重新重視探討維吉諾音樂。

維吉諾音樂於歷史之定位

從鍵盤音樂史來看，英國文藝復興時期維吉諾似乎早已被遺忘，每當談起英國鍵盤音樂時，大部分人都從普賽爾（Henry Purcell, 1658/9-1695）或韓德爾（G. Handel, 1685-1759）的鍵盤音樂開始，但事實上英國真正在歷史上第

[2] Shakespeare's Sonnet cxxviii:
How oft, when thou, my music play'st
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently sway'st
The wiry concord that mine ear confounds,
Do I envy those jacks, that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand!
To be so tickled, they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more bless'd than living lips.
Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

一次發展出自己的鍵盤語法，是在維吉諾音樂中，英國維吉諾音樂幾乎沒有受到外力的影響，但卻被史學家與彈奏者冷落。史學家格琳（Margaret Glyn）認爲維吉諾音樂重要的原因是它是「英國特性」（English character）音樂最佳的表現者（Glyn 2）。從和聲觀點來看，它具三和絃般的和諧，這也反應出自中古時期以來「英國特性」中的單純特質，但如從對位觀點看，他比巴哈（J. S. Bach, 1685-1750）的音樂還具半音形式，而此種半音形式並不像歐陸地區半音不諧和的音響。於民歌旋律運用上，除英國的民歌外，維吉諾作曲家也竭盡運用其他地區之民歌旋律於其寫作之中，而當他們越來越熟練維吉諾樂器時，他們的創作也逐漸從聲樂語法發展出純然的鍵盤語法。然而當提及英國文藝復興時期重要音樂，一般人的反應通常是想到牧歌與都鐸時期教會音樂，事實上，維吉諾音樂更是完全源自英國的「英國音樂」。

從維吉諾音樂樂譜中，其鍵盤技巧與其音樂所表達出之表情，全然不同於當時於義大利和德國地區之鍵盤音樂，比起此二地區音樂，維吉諾音樂之語法更多變化，其要求技巧更困難，而其所使用標題及創作手法之多樣性更遠超過於德、義之作曲家。

"Virginal" 一字於十六世紀至十七世紀初是指以撥弦發聲的鍵盤樂器。在當時通常有四個八度的音域，它與大鍵琴和古鍵琴（spinet）之不同在於其形狀。當大鍵琴（harpsichord）這字開始使用（它是從義大利文 arpicordo 發展而來）是指大型有翼狀音箱的琴，其琴弦與鍵盤成垂直狀態，較小型的琴則稱爲古鍵琴（這字從法文 épinette 發展而來，其琴弦於鍵盤之角度可從三十度至四十五度不等），這些琴在十六世紀是使用鳥類羽毛之羽莖撥弦。維吉諾則指長方形之樂器，其琴弦和鍵盤成平行方向。維吉諾並不像後來發展之大鍵琴可作音色變化，通常也只有單排弦，比起發展成熟之十八世紀末的大鍵琴，它是更難彈奏的樂器。

於文獻記載中，維吉諾音樂應始於十六世紀初，而現今能找到的最早的樂譜是一五一〇年代。樂曲中沒有嚴格對位手法的創作，不同於在當時歐洲大陸盛行的由經文歌（motet）和法國香頌（chanson）改變而來之古幻想曲（ricercare）和歌曲（canzona），古幻想曲和歌曲大多維持聲樂曲嚴格的對位手法，這是在英國鍵盤樂曲中沒有見到的。十六世紀初英國鍵盤樂，維持宗教調式音樂的特性，使用教會使用之素歌（plainsong）作爲定旋律，作曲家如泰利斯和布利列曼等。除了從聲樂曲改變而成之作品，這些早期作曲家也使用管

風琴音樂之題材創作，如奉主之名（In Nomine），菲立克士之歌（Felix namque），榮耀頌（Gloria）等，把這類型作品改變後成爲維吉諾作品，而改變的方式最主要是對位的部分開始出現重覆音、分解和弦等非管風琴語法的寫作方式。從泰利斯一五六二年的作品中，我們已可見琶音被運用於其中。在維吉諾樂譜中並無速度的標示，但這些與素歌有關之作品，其使用最小音質通常爲十六分音符，使用方式是定旋律出現時，會在其他聲部短暫的出現。

另外與素歌爲主題相似的作品稱爲 "Ut re mi fa sol la"，是根據六音音階所做。他們經常被稱爲六音音階幻想曲（Hexachord Fantasias），雖然它是全然世俗的，但其個性多半是比較嚴肅。

在早期維吉諾音樂也有類似賦格寫作方式作品，通常是作曲家自創主題，使用大量的模仿技巧，稱之爲幻想曲（Fantasies 或 Fancies），它們與歐洲大陸作品特色最爲類似。吉邦斯有一些優雅的創作，其中一首出自《少女時代》，另外菲立浦（Peter Philips）和湯金斯也有不少的幻想曲創作。

早期不論以世俗題材或宗教題材創作的維吉諾作品流傳下來的極少，但是維吉諾在亨利七世的宮廷中是廣泛被接受與使用的樂器，前面提到亨利七世皇后於一五〇二年曾在公開場合彈奏維吉諾，這留下一個問題，在當時，這些貴族們究竟彈奏何種曲子？

亨利八世在位期間，出現最早的維吉諾音樂的手稿，現存放於大英博物館之《大英博物館皇家附錄 58》（*British Museum Royal Appendex 58*，以下簡稱 *Roy. App. 58*），大約於一五三〇年間完成，手稿中充滿了錯誤，應該不是出自專業音樂家的手所抄寫，手稿中有魯特琴音樂、維吉諾曲、歌曲與舞曲，並有一首由聖詠《天堂與世間》（*Heaven and Earth*）改寫成的魯特琴曲，這手稿應可給我們一些有關當時維吉諾音樂的狀況。

另外在亨利八世晚期的手抄本《繆利納曲集》（*Mulliner Book*）中有三首維吉諾曲，在其結束部分的高音與低音聲部之導音都被省略掉，或許以教會的管風琴手兼彈維吉諾者，寧可選用小七度，也因此導音在早期維吉諾彈奏並非是習慣性的，除非是受了世俗音樂魯特琴影響。不過在十六世紀初期世俗音樂的虛構音（musica ficta）[3] 對維吉諾之影響，應還不是很大的（Bray 45）。

[3] 演奏中世紀、文藝復興音樂時，必須補入樂譜未被記載的半音變化音，通常有三種情況可以加入變化音：（1）以導音進行時；（2）避免三全音時；（3）避免交叉關係（cross relation）時。

在 *Roy, App. 58* 中有一首艾斯頓（Hugh Aston）的〈凱瑞夫人之憂鬱曲〉（"Lady Carey's Dompe"），基本上是一首變奏曲，由於缺乏節奏上之平衡，造成整首作品相當混亂而冗長，但由此可見到變奏曲手法已開始在維吉諾音樂之中滋長。拜爾德是維吉諾音樂旋律的變奏曲發展最重要作曲家，他取用短小民歌或短小舞曲旋律，如〈卡門之吹哨聲〉（"Carman's Whistle"）和〈約翰現在請來親吻我〉（"John Come and Kisse Me Now"），爲維吉諾寫下重要的變奏曲。從樂曲中，可見旋律與節奏的平衡，不同變奏以不同的織度呈現，尤其於音型與節奏靈活運用，對維吉諾音樂而言，拜爾德應可稱爲是鍵盤音樂變奏曲之父吧！

在使用民歌爲變奏曲主題之後，舞曲也成爲變奏曲的主題，舞曲在當時每個樂段原本就是反覆的，但作曲家們的變奏並非是爲跳舞，而是爲音樂，甚至作曲家會在一變奏曲創作完畢後，才冠上舞曲的標題（Glyn 16）。從目前存留下來的大量維吉諾作品中，變奏曲之數量是最多，彈奏技巧的運用也是最困難，而在樂曲長度上也是最長。從這些維吉諾的變奏曲中，足以印證當時作曲家們對維吉諾樂器與音樂都已發揮得淋漓盡致。

至十六世紀末，調性音樂逐漸抬頭，它爲維吉諾音樂風格做極大改變，民歌與舞曲的運用，也將原本充滿嚴肅意味的風格消除，而加上原有對位模仿技巧，這些都給予作曲家更多發展維吉諾的彈奏技巧。各式伴奏音型與旋律的發展成爲主要的創作手法。於和聲與調性上，作曲家也開始自由的思考，例如拜爾德的〈如此自然的森林〉（"Woods so Wild"）變奏曲，持續在 F 與 G 大調中流動，這時期調性原則已逐漸清楚，但常在大小調中游移，尤其在維吉諾音樂中，它大小調運用方式與我們耳朵習慣大不相同，它的大三與小三、大六與小六，和大七與小七很特別的混在一起使用。這應是調式音樂的餘音，但已經與調式不大相同，這是這時期音階變化原則，我們可以把它想做上行大調、下行小調，有三個變化音，分別爲三度、六度與七度，而七度音是最常變化者，偶爾二度與四度也會有變化，這是伊利莎白時期維吉諾音樂的音階可見到相當之彈性。一旦熟悉此種語彙，這些變化便成爲自然而迷人的伊利莎白時期維吉諾音樂傳統。有趣的是，在當時英國任何有關理論的教學法，都沒有提到這些世俗理論的原則，但在作曲家們的作品中，卻看不出任何創作上之困惑（Glyn 22）。或許如果沒有英國內戰，沒有清教徒禁止許多世俗音樂的活動，英國維吉諾音樂可以較早被出版，也許十七世紀歐洲大陸鍵盤樂的發展會有所不同。

誠如柏連（Van den Borren）在其書中提到維吉諾音樂快速消失：「我們發覺十七世紀後半的鍵盤音樂實際上沒有任何特徵像拜爾德、布爾和費拿比的音樂，但受人讚賞的如洛克（Mattew Locke, 1622-1677）、布羅（John Blow, 1648/9-1708）和普賽爾的鍵盤樂，他們的音樂並不像他們前一輩的作曲家那麼新鮮、自然，也不是那麼獨特。從這些音樂家的作品中可看到歐陸，尤其是法國的影響，使普賽爾與其同時期之作曲家們創作較嚴格、較具細節，且較少取用自由靈感之作品」（Borren 357-58）。

維吉諾音樂重要曲集

十六世紀英國作曲家爲維吉諾創作的作品非常多，由於當時宮廷把持音樂出版的權力，大部分的作品並不做公開編輯發行，於是許多作品的手抄本被分散在一些喜愛音樂的貴族手中，因此很難統計維吉諾音樂的作品數目，這也導致無法對大部分作品的創作日期做正確的考證。

有關維吉諾音樂作品的最早文獻，應爲收藏在大英圖書館中之 *Roy. App. 58* 手抄本（Caldwell 46），它包含十首曲子，其中三首爲維吉諾作品，一爲艾斯頓的〈凱瑞夫人之憂鬱曲〉（"Lady Carey's Dompe"），另兩首爲不知名作者的〈號管舞曲〉（"Hornepype"）與〈溫克費德夫人之輪旋短曲〉（"The Short Mesure of My Lady Wynkfyld Rownde"），這手抄本應是一五三〇到一五四〇年間完成。從作品中已可看出作曲家創作之變奏手法，雖然有很多聲樂語法的影響，但已可看出對鍵盤語法有初步的認知。

第二本則爲《達利斯魯特琴曲集》（*Dallis Lute Book*），其中一份大約一五七〇年前寫的《都柏林維吉諾手抄譜》（*Dublin Virginal Manuscript*），這些手抄本並不是來自於愛爾蘭作曲家的作品，只是最早被發現在愛爾蘭的首都都柏林，這些作品是由英國早期作曲家泰勒（John Taylor, 1628-49）所創作，總共包含三十首維吉諾作品（Silbiger 28），大都用七線譜，其中以文藝復興時期最盛行的對舞－巴望和加利亞德舞曲最多，次多者爲阿門（Alman）與勃浪舞曲（Branle），這些也成爲維吉諾作曲家最喜歡運用的曲類。

第三本有關維吉諾音樂的文獻，收錄在《繆利納曲集》，這是一本包含各類型作品的手抄本，有一些是聲樂曲，有一些是爲鍵盤樂所創作的音樂；大部分的作品以素歌的題材創作，主要爲一些宗教性質的音樂，因此根據一些音樂

學者的推測，可能是一本專爲唱詩班歌者所編輯的手冊（Silbiger 8-29）。此手抄本的作曲家除了原手抄本持有人繆利納（Thomas Mulliner，活躍於 1550 年代至 1560 年代）之外，尚有一些十六世紀早期的作曲家瑞得弗德、塔利斯和布利列曼的作品，樂曲型態包括經文歌（motet）、讚美詩（anthem）和一些寫給管風琴、維吉諾、西特琴（cittern）、吉特琴（gittern）的作品。這些手抄本仍保存在英國的博物館中。

維吉諾曲集公開出版是在直至十六世紀末才開始，當時共有兩本，其中一本是拜爾德於一五九一年編輯的《娜維爾夫人的曲集》（*My Ladye Nevells Booke*），共收錄了四十二首拜爾德的作品，是第一本出版維吉諾作品的曲集。這曲集標題中人物「娜維爾」是拜爾德的學生，她曾委託拜爾德爲她寫一些作品，而在這四十二首的作品中，有三首在標題上標明了是寫給娜維爾彈奏；當拜爾德出版這曲集時，將這曲集題獻給娜維爾，由此可揣測這兩人的師生關係良好（Byrd 9）。

十六世紀時，一般抄寫樂譜員的訓練不夠專業，而抄寫內容的正確性也不受到重視，相同的作品在不同的手抄本中經常出現不小的差異，極少數值得信賴的版本如《娜維爾夫人的曲集》，它的抄寫員巴爾德因（John Baldwin, 1560 之前-1615），因爲崇拜拜爾德，對於拜爾德創作的語法和記譜方式相當了解，便以敬業的態度抄寫這些作品，絕對忠於作曲家的手搞，之後此曲集又經過拜爾德的校對，出版過程相當慎重，版本的可信度會比起其他曲集高出很多，因此《娜維爾夫人的曲集》成爲當今研究拜爾德音樂最重要的依據。

另一公開出版的曲集《少女時代》（*Pathenia*），[4] 第一版在一六一一年正式出版，由英國宮廷編輯當代三位著名維吉諾作曲家拜爾德、布爾、吉邦斯的創作，包含八首拜爾德的作品，七首布爾的作品，六曲吉邦斯的作品，總共二十一首。在出版之曲集第一首作品前，有一首詩來歌頌《少女時代》的作曲家，以夜鶯的美妙聲音來形容拜爾德高貴優美的音樂，以神話般地傳奇來形容膽識過人的布爾，將吉邦斯媲美偉大的比利時音樂家拉索（Orlando di Lasso, 1530/2-1594）；從這些讚賞的言詞中，可得知當時這三位作曲家在維吉諾音樂佔有舉足輕重的地位。[5]

---

[4] 現代版本由 Kurt Stone 於 1951 年編輯，其全名爲 *Maydenhead of the First Musicke That Ever Was Printed for the Virginal*, ed. Kurt Stone (London: Stainer & Bell, 1951)。

[5] Mr：Hugh Holland

目前收錄最多維吉諾作品且最具代表性的曲集爲《費茲威廉維吉諾曲集》（*Fitzwilliam Virginal Book*），一共兩百九十七首維吉諾作品，分爲上下兩冊出版，由兩位著名的音樂學者曼特蘭德（J. A. Fuller Maitland）和史魁爾（Barclay Squire）共同編輯。這些作品的手抄本大部分由十七世紀英國音樂家特雷吉恩（Francis Tregian）抄錄而成；由於他早年不服國教，於一六〇八年因罪入獄，他爲了消磨獄中枯燥煩悶的生活，將一些維吉諾作品重新整理並著手進行抄寫的工作，這些手抄本在一六一九年特雷伊吉恩去世之後，轉爲由當時的一位貴族費茲威廉公爵所收藏，於一八一六年，才由費茲威廉家族慷慨解囊，將這些維吉諾作品公諸於世，引起一些音樂學者的關切，並重新以現代記譜法編輯整理，而這一份手抄本仍保存在英國劍橋費茲威廉博物館中。

費茲威廉維吉諾曲集中的英國作曲家主要包括泰利斯、拜爾德、布爾、摩利、菲立普斯、吉邦斯、費拿比（Giles Farnaby，生卒年不詳）、強生（Robert Johnson, 1583?-1633 或之前）、孟笛（John Munday，c.1555-1630）等三十多位的作品，除此之外，亦收錄荷蘭作曲家史威林克（Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621）、義大利作曲家皮奇（Giovanni Pichi，生卒年不詳）的作品，所涵蓋的曲目相當廣泛。

由於英國維吉諾作曲家創作不計其數的維吉諾作品，當時宮廷又無暇加以系統化整理編輯，除了收藏在宮廷中，大部分作品的手抄本爲貴族所擁有。直至十九世紀末、二十世紀初，一些學者關切英國維吉諾音樂，開始從有限的文獻中，收集當時所遺留下來的手抄本，除上述之手抄本外，以現代的記譜法

On his worthy friend W:H:
& his Triumviri of Musicke
List to that sweete Recorder
How daintily this BYRD his notes doth vary
As if he were the Nightingalls owne brother!
Loe, where doth pace in order
A braver BULL, then did Europa cary:
Nay let all Europe showe me such an other
Orlando though was counted Musicks fathr:
Yet this ORLANDO parallels di Lasso:
Whose triple praise would tire a very Tasso;
The here in one these men heare y^{u} rather
And praise thaire songs:& sing his praise who married
Those notes so well w^{ch} they so sweetely varied.

重新編輯出版的還有許多散落於不同地點之手抄本曲集，例如藏於大英圖書館的《班傑敏柯辛的維吉諾曲集》（*Benjamin Cosyn's Virginal Book*, 1620）、《威爾佛斯特的維吉諾曲集》（*Will Forster's Virginal Book*, 1624）、《伊利莎白・羅傑的維吉諾曲集》（*Elizabeth Roger's Virginal Book*, 1656）、《克雷曼馬修維吉諾曲集》（*Clement Matchett's Virginal Book*, 1612）和《普立斯席拉邦博立維吉諾曲集》（*Priscilla Bunburys Virginal Book*, 1630s）等等，除此之外，收集英國各時期音樂的曲集 *Musica Britannica* 也不斷以現代記譜方式出版收藏於各地之手抄本，給予想深入研究或喜歡彈奏英國維吉諾音樂者無上的方便。

維吉諾音樂之重要作曲家

考證有關維吉諾作曲家是相當困難的，不少出現於曲集或手稿作曲家名字卻查證不到任何相關資料，即使有資料，也有不少作曲家的出生年代在不同的論述中不盡相同。在眾多手抄本中相當份量作品之作曲家已完全不可考，在此將活躍於約十六世紀中葉至一六三〇年之維吉諾作曲家列出，主要資料來源爲音樂領域的葛洛夫辭典（*Grove Dictionary*, 2001）：

1. 泰利斯（Thomas Tallis），出生於一五〇五年，死於一五八五年，是英國宮中小教堂（English Chapel Royal）的管風琴師，作品出現於《費茲威廉維吉諾曲集》中。
2. 瑞得佛德（John Redford），出生日不詳，一五四七年逝世，除了創作管風琴音樂與維吉諾音樂外，他亦是詩人與創作家，其作品出現於《穆利納曲集》中。
3. 布利得曼（William Blitheman），出生日不詳，他於泰利斯死後接任宮中小教堂的管風琴師一職，在職直到一五九一年死亡，當時他應是相當年長，因爲在一五六四年時他已是牛津基督教會學院（Christ Church）的主要唱詩班指揮。
4. 拜爾德（William Byrd），出生於一五四二至一五四三年間， 於一六二三年過世。十九歲時拜塔利斯爲師，一五七二年前往倫敦，其才華受到伊利莎白女皇的讚賞。他大約寫作近一百四十首的維吉諾作品。音樂學者費羅茲（E. H. Fellowes）稱他爲「鍵盤音樂之父」（Fellowes 235）。
5. 胡柏（Edmund Hooper），約於一五五三年出生，死於一六二一年，是西

敏寺修道院的管風琴師，於 *The King's Musick* 中記載，在一六〇三、一六一二與一六一八年，他是英國宮中小教堂的會員，其創作以宗教聲樂曲爲主，維吉諾音樂作品主要出現於《費茲威廉維吉諾曲集》（Lafontaine 44, 50, 52）。

6.因格洛特（William Inglott），一五五四年生，一六二一年過世。留下兩首作品於《費茲威廉維吉諾曲集》，一首於《威爾佛斯特的維吉諾曲集》。

7.摩利（Thomas Morley），一五五七或一五五八年生，可能過世於一六〇二年或更晚一些。英國牧歌重要作曲家，其維吉諾作品深受其師拜爾德之影響。

8.理查生（Ferdinando Richardson），出生約於一五五八年，過世於一六一八年，他是泰利斯的學生，並於一五八七年成爲伊利莎白女皇的宮內大臣，作品出現於《費茲威廉維吉諾曲集》。

9.菲立普斯（Peter Philips），約於一五六〇至一五六一年間出生，大約於一五九〇年代離開英國，定居於尼得蘭，死於一六二八年，其維吉諾作品大多出現於《費茲威廉維吉諾曲集》。

10.布爾（John Bull），於一五六二年出生，過世於一六二八年，他於一六一三年離開英國，成爲布魯塞爾亞伯特公爵（Archduke Albert）的管風琴師，至一六一七年，之後成爲安特衛普（Antwerp）大教堂之管風琴師，布爾爲當代重要的維吉諾彈奏者與維吉諾音樂作曲家，其作品出現於許多不同的手抄本中。

11.瓦瑞克（Thomas Warrock），一五八六年爲赫里福德（Hereford）的管風琴師，出生日期大約爲一五六〇至一五六五年間，一六一〇年之後過世，但也可能活的時間更長，其作品出現於《費茲威廉維吉諾曲集》（Lafontaine 118）。

12.孟笛（John Munday），約一五五五年出生於倫敦，其作品出現於《費茲威廉維吉諾曲集》。一五八六年成爲牛津大學之音樂學士，過世於一六三〇年。

13.費拿比（Giles Farnaby），約一五八〇年開始學習音樂，於一五九二年取得牛津大學音樂學士學位，故應是出生於一五六九至七二年間，過世於一五九八年之後，他的作品出現於《費茲威廉維吉諾曲集》中。

14.強生（Robert Johnson），出生約於一五八三年，死於一六三三年十一月二十六日之前，他是英國宮廷的魯特琴師，死後於一六三三年十一月二十六日，由杜瓦（Nicholas Duvall）取代其地位（Lafontaine 86）。

15.強森（Edward Johnson），約於一五七二年出生，死於一六〇一年。一五九四年取得劍橋大學音樂學士學位（Borren 55），其作品出現於《費茲威廉維吉諾曲集》。

16.吉邦斯（Orlando Gibbons），一五八三年出生，於一六〇六年取得劍橋音樂學士學位，爲一六〇四至二五年宮中小教堂的管風琴師，同時於一六二三至二五年間爲西敏寺修道院的管風琴師，並於一六一九至二五年爲宮廷中維吉諾琴師之職位，一六二五年過世，其作品出現於不同之手抄本，被視爲拜爾德和布爾同等重要之維吉諾作曲家。

17.皮爾森（Martin Peerson），一六一三年獲牛津音樂學士學位，於一六五一年過世，存留有四首維吉諾作品。

18.費拿比（Richard Farnaby），一五九四年生於倫敦，爲吉艾斯・費拿比（Giles Farnaby）的兒子，有四首作品於《費茲威廉維吉諾曲集》中，除此之外不詳。

19.湯金斯（Thomas Tomkins），生於一五七二年，於一六五六年過世，英國宮中小教堂的管風琴師，[6] 其超過七十首維吉諾作品，出現於不同的手抄本。音樂學者杜特（Stephen Tuttle）提到當湯金斯於一六五六年過世時，維吉諾音樂也跟著結束（Tuttle Vol. V, p. xiii）。

20.皮奇（Giovanni Pichi），義大利作曲家，有一首作品收藏於《費茲威廉維吉諾曲集》，十七世紀初成爲威尼斯 Casa Grande 的管風琴師，其餘不詳。

21.史托傑司（Nicholas Strogers），詹姆士一世統治時（1603-25）的管風琴師，現存三首維吉諾作品。

有一些作曲家，只有名字出現於手抄本中，但已無可考證，如貝文（Edward Bevin）、歐菲德（Thomas Oldfield）、哈定（James Harding）、歐斯特梅瑞（Jehan Oystermayre）、拉尼歐雷（Nicholas Laniore）、提斯德爾（William Tisdall）等，甚至只有姓無名者如馬倩特（Marchant）、迦雷亞佐（Galeazzo）、琥柏（Hooper）和葛洛福德（Grofurd）等，更甚不少留下來的維吉諾作品，其作曲者已不可

[6] 湯金斯第一次出現於此職位的紀錄是一六二五年（Lafontaine 58）。

考，這也成爲維吉諾音樂特色之一。此現象與這時期一些文學家的生平狀況情形類似。

十六世紀的歐洲，作曲家開始正視世俗器樂曲的創作，雖然在質與量上無法與聲樂曲抗衡，但其重要性仍不容忽視。尤其在英國之宗教改革後，逐漸維吉諾取代了管風琴的地位。到伊利莎白女皇時期，維吉諾作曲家輩出，創作出許多具有特色的作品，它們以獨特的鍵盤語法、加上各種對位手法與變奏手法並借用宗教與世俗之題材發展出炫技風格，將維吉諾音樂發揮地淋漓盡致。

雖然十七世紀中葉後，維吉諾音樂於音樂史中消失，也難看出其對往後鍵盤音樂的影響，但回顧這許多存留的音樂，令人訝異其在短時間內所能發展出之鍵盤語法與其深具特色之「英國風格」，而其眾多之手抄本與明確的記譜方式，都在在證明當時英國維吉諾音樂之盛況。回顧眾多的維吉諾作品，它們所展現許多鍵盤技巧，不見於巴洛克時期的鍵盤樂，而更接近莫札特與貝多芬之鋼琴語法，不禁令人深思：假設維吉諾音樂沒有於一六三〇年後消失，鍵盤樂之發展史是否會與今日所認知者大爲不同？

附錄　參考樂譜

My Lady Nevells Book

Ed. Hida Andrews. New York: Broude Brothers, 1926.

Clement Matchett's Virginal Book

Trans. and ed. Thurston Dart. London: Stainer and Bell, 1957.

Fitzwilliam Virginal Book

Ed. J. A. Fuller-Maitland and W. Barclay Squire. Breitkopf and Härtel, 1899; Dover reprint, 1963.

Benjamin Cosyn's Virginal Book

Excerpts ed. W. Barclay Squire and J. A. Fuller-Maitland. *Twenty-Five Pieces from Benjamin Cosyn's Virginal Book*. London: J. & W. Chester, 1918.

Will Forster's Virginal Book

Musica Britannica XXVII. Trans. and ed. Alan Brown. London: Stainer and Bell, 1968.

Priscilla Bunbury's Virginal Book

Excerpts ed. John L. Boston. *Sixteen Pieces form Priscilla Bunbury's Virginal Book*. London: Stainer and Bell, 1962.

Pathenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls

Ed. Kurt Stone. London: Stainer & Bell, 1951.

Mulliner Book

Musica Britannica I. Ed. Denis Stevens. London: Stainer & Bell, 1954.

Dublin Virginal manuscript

Ed. John Ward. London: Schott, 1983.

Elizabeth Rogers hir Virginall Booke.

Ed. Clarles J. F. Cofone. New York: Dover, 1975.

British Museum Roy. App. 58（約一五三〇年之手抄本，現存於大英圖書館）

Keyboard Music of Thomas Tomkins

Ed. Stephen D. Tuttle. London: Stainers Bell, 1973.

引用書目

Borren, Charles van den. *The Sources of Keyboard Music in England*. London: Novell, 1913.

Bray, R. *The Interpretation of musica ficta in English c.1490-c.1580*. Proceedings of the Royal Musical Association, xcvii.

Byrd, William. *My Ladye Nevells Booke*. Ed. Hilda Andrew. New York: Brude Brothers, 1969.

Caldwell, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. New York: Dover, 1973.

Fellowes, E. H. *William Byrd*. London: Oxford UP, 1936.

Glyn, Margaret. *About Elizabethan Virginal Music and Its Composers*. London: William Reeves, 1934.

Lafontaine, H. C. *The King's Musick: A Transcript of Records Relating to Music and Musicians*. London: Novello, 1909.

Mason, Dorothy. *Music in Elizabethan England*. Charlottesville: UP of Virginia, 1958.

Morley, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. Ed. Alec Harman. London: J.M. Dent & Sons, 1963.

Peacham, Henry. *The Complete Gentleman, The Truth of Our Times, and The Art of Living in London*. Ed. Virgil B. Heltzel. New York: Cornell UP, 1962.

Rowse, A.L. *Shakespeare's Sonnets: A Modern Edition, with Prose Versions, Introduction and Notes*. 3rd ed. London: Macmillan, 1984.

Silbiger, Alexander. *Keyboard Music Before 1700*. New York: Schirmer, 1995.

The New Grove Dictionary of Music and Musician. Ed. Stanley Sadie. S. v. "Thomas Tallis" by Paul Doe/David Allinson, s. v. "Edmund Hooper" by John Morehen, s. v. "Edward Johnson" by Ruby Mercer, s. v. "Ferdinando Richardson" by John Caldwell/Alan Brown, s. v. "Giles Farnaby" by Richard Marlow/Orhan Memen, s. v. "John Bull" by Susi Jeans (1-4), O. W. Neighbour (5, work-list), s. v. "John Munday" by David Mateer, s. v. "Martin Peerson" by Audrey Jones/Richard Rastall, s. v. "Nicholas Strogers" by John Caldwell, Susi Jeans/Alan Brown, s. v. "Orlando Gibbons" by John Harper (text, bibliography), Peter Le Huray/John Harper (work-list), s. v. "Peter Philips" by John Steele, s. v. "Richard Farnaby" by Richard Marlow, s. v. "Robert Johnson" by Paul Oliver, s. v. "Thomas Morley" by Philip Brett (with Tessa Murry, bibliography), s. v. "Thomas Tomkins" by John Irving, s. v. "Thomas Warrock" by Alan Brown, s. v. "William Inglott" by John Caldwell/Alan Brown, s. v. "William Byrd" by Joseph Kerman. London: Macmillan, 2001.

李美文，國立中山大學音樂學系教授。

旅行、地理與性別：彌爾頓宮廷舞劇《可慕思》中的邊境論述

王 儀 君

摘 要

彌爾頓的宮廷舞劇《可慕思》在一六三四年演出，劇本是以旅行爲架構，敘述三兄妹在前往路德婁城堡的過程中，對抗森林精怪可慕思的故事。這部文學作品呈現了前現代時期的空間及邊界論述，若從地理環境特質、作品時代背景與政治訴求的層面切入，《可慕思》不僅提供文化地理的閱讀模式，而且更可以深入了解彌爾頓宮廷舞劇背後的文化圖像。《可慕思》的宮廷舞劇似乎透過荒蕪、無人治理的地理意象來表達前現代時期管理與行政主體建構的重要性。《可慕思》中所涉及的空間地理，亦反映出前現代時期的邊界論述。邊界若從本質主義角度審視，意味著固定的疆界，若從建構主義的切面觀察，則涉及個體與文化認同。既然彌爾頓在宮廷舞劇中將可慕思呈現爲森林的浪遊者，彌爾頓的作品頓時突顯出當時的社會政治意涵。本篇論文將從空間和地理，地理與身份認同關係的角度，試圖探討彌爾頓宮廷舞劇《可慕思》所呈現的人文地理所涉及的權力結構，並剖析文本中浪遊者與被強化的空間政治意涵。

關鍵詞：《可慕思》，彌爾頓，宮廷舞劇，旅行，空間論述

---

* 本文 94 年 9 月 8 日收件；95 年 3 月 7 日審查通過。

Travel, Gender and Space:
Discourse on the Borderland in Milton's *Comus*

I-chun Wang*

Abstract

John Milton was commissioned by Earl Bridgewater to write a masque, which was presented at Ludlow Castle in 1634. In the cultural history of the western world, the masque was a powerful instrument developed in the pre-modern era. Although it was a theatrical genre associated with courtly celebrations and festivals, it often carried political meanings or expectations from the producers. *Comus* the masque reflects Puritan sentiments representing a simple story of three young travelers who encounter Comus the enchanter. The drama develops from the episode when they become lost in a dark forest and the young lady becomes enchanted by the sensualist magician who has disguised himself as a villager. Milton portrays Comus, the son of Baccus and Circe, as a wanderer in the forests on the borders of England and Wales and leader of a beast-headed rout. Those who are enchanted by Comus and drink the potion he had prepared turn into beasts and start their lives of wandering without knowing their names and families. The central motifs of the story, however, are the internal fortitude of the Lady and her recognition of inevitable temptation. Throughout the play, the world juxtaposed with the human world is one that is riotous, exotic, sensuous and blasphemous, exceeding the boundaries of normality. This paper discusses the politics of space and boundary crossing as represented in the play. From the outset, three young travelers are people crossing the boundary, but from the context it is obvious that it is Comus who manipulates the space on the borders and traverses the codes of normality. Comus is tamed at the end of the play, but Comus in the context of seventeenth century England represents the anxiety of the government over the masterless men, namely, the rogues, vagabonds and beggars who roamed the countryside and borderland. This paper discusses space, gender and identity as represented in Milton's *Comus* from the perspective of cultural geography.

Keywords: *Comus*, Milton, court masque, travel, politics of space

* Professor, Department of Foreign Languages and Literature, National Sun Yat-sen University.

一、緣　起

一九八四年，爲了紀念彌爾頓三百五十年週年，英國威爾斯邊境上的路德婁城堡（Ludlow Castle）演出彌爾頓的宮廷舞劇《可慕思》（*Comus*）誌慶。《可慕思》首次在路德婁城堡演出時，時序一六三四年，全劇是爲了當時出任威爾斯（Wales）總督（Lord President）的畢其瓦特伯爵（Earl of Bridgewater）撰寫，實際演出的時候，劇中二個少年和一位少女的角色分別爲伯爵的子女擔任。路德婁城堡的歷史相當久遠，建造日期可追溯至諾爾曼時期（Norman Period）；從十三世紀至十六世紀，路德婁都是商業、政治與行政中心，其中有賦稅的辦公處所，更有法庭和監獄等設施。事實上，以英格蘭的觀點而言，沿著英格蘭和威爾斯的邊界，路德婁城堡和其他邊界的城堡均具有相當程度的軍事防禦功能。但是，與其他城堡相較，路德婁城堡有提姆（Teme）和可孚（Corve）兩河護衛，又踞於高地之上，因此，這個由英格蘭人所建築的古樸城堡在當時特別具有天然防禦威爾斯人侵犯的作用。但是，威爾斯的最後一位王子葛蘭道爾（Owen Glendower, 1359-1416）被擊敗後，威爾斯意圖叛變的元氣大傷，因此，英格蘭王室在路德婁防守邊境的作用精神層面的意義大於實質。彌爾頓在路德婁推出的《可慕思》宮廷舞劇對後世影響深遠，並且曾經在十八世紀中葉由作劇名家韓德爾（Handel, 1745）改編。彌爾頓的《可慕思》在當時演出時，則由英國作曲家勞思（Henry Lawes）譜曲，整個劇情雖褪去史鐸華王朝宮廷舞劇慣有的寓言特質，然而，其政治訴求和象徵手法卻仍然承繼了宮廷舞劇的特色。彌爾頓的《可慕思》可能源於義大利劇作家馬左祺（Domenico Mazzocchi, 1592-1665）所著歌劇《亞冬尼斯之鍊》（*La Catena di'Adone*，英譯 *The Necklace of Adonis*），知名學者芬尼（Gretchen Ludke Finney）在其書《英國文學的音樂背景史論》（*Musical Backgrounds for English Literature, 1580-1650*）中指出，以劇情結構以及型態而論，兩齣劇本有其雷同之處（55）。但是，彌爾頓的宮廷舞劇如同這個文類的傳統，是結合了詩劇（poetic drama）、音樂、歌曲、舞蹈、華麗的服飾和精心設計的場景所共同營造出的宮廷盛會。不過，因爲受到清教徒的影響，這個宮廷舞劇有異於強生（Ben Jonson）所領導的宮廷舞劇風格；而且或許基於建構國家主義的原因，彌爾頓爲新作《可慕思》採用了新巴洛可（New Baroque）音樂，彌爾頓的舞

劇因此將英國的音樂創作脫離了義大利的傳統（Bukofzer 183），創造出新的風格。

《可慕思》的情節架構極爲簡單，主要在敘述二個涉世未深的少年和他們的妹妹的旅行經歷，他們在前往父親任職的路德婁城堡途中，遇到了「精怪」可慕思，演生出一段驚險的歷程。可慕思的角色是出自希臘神話，他的父親爲酒神（Bacchus），母親是擅長魔法的瑟絲（Circe）。但是，彌爾頓在劇中強化了可慕思縱酒狂歡（revelry）的個性，又賦予他遊蕩的行徑、欺騙的技巧、變人爲獸的魔術，使得《可慕思》在清教徒文學中具有相當的代表性。而可慕思的角色又和魔法、精怪、居無定所、及遊蕩（dally, dalliance）的性質相連，使得可慕思的角色多了一些負面的意義；誠如赫朋（Halpern）所強調，彌爾頓的可慕思具有相當的獸性（bestial quality and grotesque animalism）（90-92）。根據彌爾頓的故事，少年們才越過莎弗琳河（Severn River），卻在人煙稀少的山間迷路，兩個兄長留下困頓欲睡的妹妹，去尋找食物和路徑。然而，這時遊蕩山間的可慕思出現，並且以虛假迷惑的言辭企圖擄獲芳心，當少女不從之時，又以言語恫嚇，告知將有被強暴的危機。故事的張力就在可慕思假扮善心的牧羊人，並企圖蠱惑純真少女的過程，戲劇之高潮則是在少女被帶至可慕思的林中宮殿，被可慕思的魔法限制了行動，而其貞潔幾乎不保的一幕。幸而護靈（Attendant Spirit）請來水神莎布里娜（Sabrina），以聖水破解了可慕思的魔法，三個飽受驚嚇的少年旅者才得以安然回到父親的懷抱。

《可慕思》這部宮廷舞劇所呈現的地理環境是英格蘭和威爾斯的邊界，詩劇中可見田園（pastoral）的傳承和民俗的色彩，然而，因爲劇中代表威爾斯傳統的女神出現，拯救了來自英格蘭的三兄妹，而且劇中關於威爾斯附近山林荒野邊境的描述有意無意加深了詩劇《可慕思》的閱讀空間。過去對《可慕思》的研究，有的以寓言和象徵出發，探索彌爾頓的文學技巧，有的以神話原型解析爲訴求，探討《可慕思》劇中民間信仰，有的更從比較文學的觀點分析《可慕思》對於維多利亞時代女詩人羅塞緹（Christina Rossetti）的敘事詩〈精怪市場〉（"Goblin Market"）的影響等。有鑒於近年來文化研究開展了文學作品詮釋空間，《可慕思》這部文學作品中所呈現了空間論述的特質；若從地理環境、作品時代背景與政治訴求的層面切入，空間論述不僅提供文化地理的閱讀模式，而且更可以深入瞭解彌爾頓宮廷舞劇背後的文化圖像。誠如麥可里爾德（Bruce McLeod）所言，《可慕思》的宮廷舞劇似乎透過了荒蕪、欠缺管理

的地理意象（unregulated space）來表達前現代時期管理（discipline）與行政主體建構的重要性（127），而堪德雷克（Christopher Kendrick）也認爲，彌爾頓所呈現的人際互動模式實則反映出前現代時期社會階級制度與其治理法則（66）。然而麥可里爾德和堪德雷克二人雖然提及前現代時期空間與政治的運作，但卻未論述《可慕思》中所涉及的空間地理，亦未進行剖析此一宮廷舞劇實則涉及邊界論述（discourse of the borderlands）的意義。其實，邊界若從本質主義角度審視，意味著固定的疆界（boundary），若從建構主義的切面觀察，則涉及個體與文化認同、實體地理與文化地理的議題。既然，彌爾頓在宮廷舞劇中，將可慕思呈現爲森林的浪遊者，彌爾頓的作品頓時凸顯出當時的社會與政治意涵。因爲，在十七世紀的政治氛圍中，浪遊者是被約束及管轄的個體，而他們所遊走的範圍是掌權者意圖掌控或收復的版圖，因此，浪遊者的安撫與控制象徵了地理管轄的意義。本篇論文將從空間和地理，地理與身份認同關係的角度，試圖探討彌爾頓宮廷舞劇《可慕思》所呈現的人文地理所涉及的權力結構，並剖析文本中浪遊者與被強化的空間政治（space politics）意涵。文本將分爲二個部份：（一）浪遊者空間政治與邊界問題；（二）空間、性別與邊境政治，他者與空間規範空間亦涵蓋在內。

二、浪遊者與空間邊境政治論述

彌爾頓（Milton）的宮廷舞劇《可慕思》（*Comus*）是以英格蘭和威爾斯邊境爲場景。雖然，從都鐸王朝至十七世紀末，英國正處於發展國力的時代，原來動亂的威爾斯此時正逢休眠時期，[1] 彌爾頓的宮廷舞劇仍然表露了控制邊境的政治意涵。歷史上，從一二八四年路德蘭法令（The Statute of Rhuddlan 1284）讓英格蘭確立了治理威爾斯的權利，並且明令英格蘭王儲爲威爾斯王子。大致而言，從都鐸王朝至十七世紀，威爾斯都是英格蘭同化政策（assimilation）的對象，但是，宗教改革在威爾斯推行緩慢，清教主義（Puritanism）在威爾斯甚至受到相當的排斥。因此，威爾斯和英格蘭的關係

[1] 參見 "During the Civil War of 1642-46, Ludlow Castle was a Royalist stronghold. In 1646 the town and castle were besieged by a strong parliamentary force under Colonel John Birth. In the 18th century, novelist Daniel Defoe described it as the very perfection of decay" (8/15/2005 <http://www.castlewales.com/ludlow.html>)。

在混沌中發展，時而安定，時而緊張；自從英王亨利八世成爲英國宗教領袖的數十年間，威爾斯境內因爲堅持天主教信仰而遭致死，或肢解取心者無數。一九七〇年，若望保祿六世還曾經將當時曾經受刑的四十人封聖。[2] 不過，在十七世紀之時，臨近威爾斯的路德婁城堡居然成內亂中支持查理一世（Charles I）保皇黨（Royalist）的根據地。當時，英格蘭的主流勢力愈被迫近邊界，即預告主流勢力被顛覆的危機。然而，宗教與經濟夾雜的風暴，使得策略運用錯誤的查理士一世節節失利，加上一六三七年高禮儀派教會（High church liturgy）及一六四一年愛爾蘭大規模叛亂，都反映出查理士和議會之間不和情事的擴大。果然，在一六四六年的戰役中，路德婁城堡被勃祺上校（Colonel John Birch）所率領的議會統轄的軍隊（Parliamentary force）擊破。[3] 雖然，路德婁之後的發展即因爲政權核心勢力轉移而逐漸荒廢，但是，路德婁做爲英格蘭與威爾斯邊界上的地標卻無庸置疑。然而，邊界上所充斥的無主遊民（masterless men and vagrant）卻使得政府掌控的勢力捉襟見肘，無主遊民不是遊蕩滋事，就是經常與調戲婦女、破壞社會致秩序相關。因此，威爾斯及蘇格蘭邊境上牲畜販子（drover）自中世紀以來及文藝復興初期即被認爲是浪遊行徑（vagrancy and dalliance）中的一種（Wright 31-33），但政府卻無暇控管。後來，由於人口激增，浪遊者一方面被認爲是新帝國新秩序的抗拒者，另一方面，又被認爲是疾病的傳播者。英國對於浪遊的管制與懲罰至十六世紀中葉則與貧窮相互關連，乞討成爲犯罪行爲，根據當時的法律，浪遊者首次犯罪須受拘役二年，至於遊走邊界者自此以來即與政治中心成爲兩元對立的局面（33）。歷史學者麥基（J. D. Mackie）和李奧納（E. M. Leonard）都曾記錄，浪遊、遊蕩（loiter 或 dally）在都鐸王朝早期本就被視爲不合法的行爲，

[2] 《威爾斯天主教之殉道者，1535-1680》記錄了 1536 和 1542《合併法案》（Acts of Union）所導致的後果，摩根（Venerable Edward Morgan）等天主教徒「歡喜」受刑，以堅持天主教之教義。雖然教會的改革引起諸多反對聲音，但克倫威爾（Oliver Cromwell）所領導的新教王國內，實施了許多法案，將宗教逐漸統一。不過其中〈克萊倫敦法則〉（Clarendon Code）仍然致使許多教徒遠走美國，避免宗教衝突。至一九七〇年，若望保祿六世還曾經將當時曾經受刑的殉道者四十人封聖。見 Thomas Peter, *The Catholic Martyrs of Wales, 1535-1680* (Wales: Burns Oates and Washbourne, 1933)。

[3] 見〈www.watson.vampires.co.uk/ludlow.htm〉7/12/2005。其他關於勃祺上校相關資料可見 Roe, Secretary of Colonel John Birch, *The Military Memoir of Colonel John Birch* (Westminster: Camden Society, 1873)。

許多浪遊者更因涉及強盜、拐騙而重罪判刑。[4] 浪遊者是當時社會排斥的對象之一，城市無法接受滋事無業的浪遊者，連鄉村也視成群的浪遊者爲亂源（Davies 539），因此，當時的浪遊者經常被驅離於城市鄉村之外。因爲浪遊者之中不乏淫穢，或具誘惑煽動力量之人，因此，當時一般常人較易以懷疑的態度面對浪遊者，而被逮捕的浪遊者也經常遭到鞭刑（Chambliss 73）。事實上，在一五九六年，將英格蘭與威爾斯邊界上的浪遊者計算在內，令英格蘭王室所擔心的浪遊者人數已經爲一萬五千人至二萬人之譜（Beier 2），有的浪遊者不定期出現在市街的角落，有的隱入林中。一六四二年，劇作家雪萊（James Shirley）所著《兩姊妹》（*The Sisters*）就以山林爲背景，描繪一群浪遊者在林間建構了隸屬於他們自己的王國，擁有專屬的文化和儀典，[5] 成爲儼然不受王室和政權影響的自治團體。然而，社會角色錯置與看來違背基督教制約的行爲的確呈現出道德和信仰的歧異，而且成爲當時失序恐慌的另一種源頭。佛萊南更（Roy Flannagan）曾經指出，貞潔（chastity）是十七世紀的道德指標，在字源上，貞潔意味著公共事務的關懷、慈善、和朋友間相互的支持（25），彌爾頓劇中，顛覆社會機制的力量正與支持道德的力量對壘。

彌爾頓筆下的浪遊者可慕思出沒的地點就是距離路德婁不遠的邊界地帶，而且，可慕思正使出全力向傳統與規範挑戰。劇中，彌爾頓安排了三個少年誤入森林邊界地帶，爲維護自身的安全，與可慕思展開一場「自我」與「他者」的抗爭，而這邊界的意義即牽涉了認同與抗拒。韋氏大字典標明「邊境」（borderland）[6] 意指國與國之間界線上的地帶。邊境涉及相異文化的抗衡、

[4] 參見 J. D. Mackie, *The Earlier Tudors* (Oxford: Oxford UP. 1952) 499. E. M. Leonard, *The Early History of English Poor Relief* (Essex: Frank Cass, Repr. 1965) 56-57。

[5] 劇中的森林王國描述見

> We are safe within our woods, and territories,
> And are above his edicts. Have not we
> A Commonwealth among ourselves, ye Tripolites
> A Commonwealth? A kingdom! (*The Sisters* I. i. 359)

[6] 韋氏網路字典的定義爲 "territory at or near a border; a vague intermediate state or region." 如 "the *borderland* between fantasy and reality" (http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=borderland)。又見柯林斯字典定義 "The borderland between two things is an area which contains features from both of these things so that it is not possible to say that it belongs to one or the other." 以及 "The area of land close to the border between two countries or major areas can be called the borderland" (*Collins Cobuild English Dictionary*, ed. John Sinclair [London: Harper Collins, 1998] 182)。

強勢族群的政治訴求，更涉及了文化抗衡時所產生的差異政治（politics of difference）及馴服手段（ways of discipline）。但是，彌爾頓的劇本卻加寬了邊界地帶的意象，藉以呈現異質文化已然存在的事實和規範的重要性。劇中，彌爾頓宮廷舞劇呈現了邊境上規範和脫序兩種截然不同的現象，藉由規範的強化、邊界浪遊者可慕思所代表的異質文化終於向主體文化屈服，彌爾頓因此建構了前現代時期所渴望的家國社會必須安定的概念，也藉由充滿期待的宮廷舞劇，建構想像的和樂願景。

彌爾頓《可慕思》的邊境論述建構於兩種文學原型，一是旅行的架構，一是正與邪、自我與他者的兩元對立。彌爾頓也似乎重申，政權核心價值爲「正」，邊緣價值爲「負」的觀念，以及核心價值爲傳統道德的依歸，邊緣文化象徵粗鄙邪惡的架構。彌爾頓建構主要角色可慕思爲野蠻人（wild man）的形象，呼應了莎士比亞劇本《暴風雨》中的卡利班（Caliban）和另一部英國一五九〇年代文藝復興時代劇本《穆塞多若斯》（*Mucedorus*）。莎士比亞筆下醜陋卑下的卡利班鍾情於米蘭達（Miranda），無獨有偶，《穆塞多若斯》中野蠻人的行爲失序而墮落。可慕思在彌爾頓的場景裡幻化成顛覆道德約束的森林浪遊者；他遊蕩在山精世界，與各種精靈（fairies, elves, wood nymphs 1. 26-28）爲伍，調戲、引誘過路旅者的行爲產生了更大的戲劇張力。劇本的第一幕即爲森林場景，接著彌爾頓描述從海神（Neptune）所控管的海岸開始，至日落後鬱鬱蔥蔥的林木及林中令人迷惑的小徑。如同彌爾頓的字句，山林地帶人跡罕至，因此，下垂著陰暗茂密的枝葉足以「驚嚇隻身過往迷途的旅者」（1, 39）。然而，在神話與夢幻交織的森林的主子卻是酒神巴克斯和水精瑟絲所生的兒子可慕思，一般所謂的縱情享樂（relvelry）和混亂（chaos）的代表。希臘神話中，瑟絲將尤里西斯的部下變成豬的故事更隱約暗示了瑟絲之子可慕思傲慢不馴，以及叛逆、不守常規的特性。對於可慕思的個性，彌爾頓如此描述：

> 這個兒子
> 極似他的父親，但更像他的母親。
> 她將他扶養長大，替他命名可慕思
> 即長，成年之時，
> 浪遊在賽爾特（Celtick）和伊比利亞（Iberian）邊境，

> 但終於落腳在此命定的林間，
> 以濃密深邃的陰暗林地為家。（56-62）

果然，彌爾頓筆下的可慕思並不遵守居家持家的原則，夜夜遊蕩，在漫漫樹海、林間，以魔法捕捉凡夫俗子；而且，可慕思在魔法技巧上猶勝其母，所調製的藥品可將凡人頓時變爲野狼、老虎、熊等林中野獸，凡是經過形體改變的旅者，不自覺自身的變化，完全失去主體意識，忘卻家鄉，沈浸於林中墮落的肉慾而不自知。不過，《可慕思》的劇本傳承了史鐸華王朝以來盛行的宮廷舞劇劇本型態，也誇張地呈現視覺所營造的情境與場景（spectacle）。《可慕思》當時演出的情形並不可考，但一般而言，擔當人類角色的演員雖然並不配戴面具，但是被變身的男女在化妝與面具的陪襯下想必亦能營造出一番盛況。劇本中，可慕思出現的時候，一手拿著魔棒，一手持著酒杯，左右簇擁著一群男男女女的怪物（monsters），他們手持火把叫囂吵鬧，完全沒有紀律。根據劇本，他們全是被可慕思誘騙變身的世間男女；在彌爾頓所描繪的林中深處，這個完全不同於凡間常規的顛倒世界裡，本該是個幽靜偏僻的處所，但是，在可慕思的帶領下，他們卻吟昂咆哮，笙歌宴舞。根據希臘神話，酒神巴克斯——可慕思的父親——是掌管生命的神（god of vegetation），在宗教文化史上，他不僅是萬物生命的神（god of resurrection），是縱情縱樂的代表，也是瘋狂（madness）與野性的代名詞。文化史上，野性（wildness）常與悖離神旨、悖離理性與規範相提並論。在中世紀的基督教教義中，野性甚至等同於毫無規範的自由與放縱，悖離了神旨，甚至被解釋爲撒旦入侵人世的媒介。因此，彌爾頓所創造的英格蘭和威爾斯邊境，其政治體制無力管轄的地帶無形中強化了可慕思爲「他者」的角色。換言之，在劇本的山林邊境也成爲「自我」與「他者」的分野地帶，和王權懸宕、法治空虛的處所，族群差異的現象隨著《可慕思》宮廷舞劇劇情的轉折而增強。以政治地理而言，未達路德婁城堡的所有山林依舊是英格蘭管轄之區。然而，在此山林地帶，彌爾頓強化了可慕思佔地爲王的事實，又刻意將可慕思倒錯了行爲的準則；當代表英格蘭屬性，涉世未深的三兄妹闖入可慕思的「森林王國」，一個異質空間所在，空間主體的衝突必然產生。不過，在《可慕思》劇中，彌爾頓展現了三兄妹在異質空間的歷練，並且呈現出可慕思對外來者所施展的掌控策略，和爭取主體的慾望。可預期的是，可慕思運用了傳承自母親的魔法，及令人目炫失神的咒語（dazzling spells）

（154），進行卑下的企圖。

《可慕思》宮廷舞劇所呈現的空間主體衝突發生在英格蘭與威爾斯的邊界。西元十五世紀前，這個地區早是政治紛擾的處所，也是各方政治核心難以伸展的地帶。從文化地理的角度來看，本來實體空間最廣闊的定義是「地理」（geography），但是，當可慕思出沒的森林中所爆發了所謂的主體之爭，這個地理的特質必然產生相當程度的政治意涵。地理的範圍大至國家、洲域、城市、鄉村，小至房舍，而地理可引伸的文化、心理和實體，則賦予地理不同的意義（Kirby 11）。換言之，空間因形體或身體互動，產生不同的意念，在決策空間意義時，無論是概念性的空間（conceptual space）或是社會形式的空間（social space），似乎都伴隨著分辨同質和異質的過程。簡言之，既定空間中，因爲個體社會化的過程、文化傳承和規範，區別了同質與異質，確定了隸屬（belonging）和排他（excluding）的準則，因而，空間更容易異化他者，和強化自我和同質群體的關係。以這個角度分析，未曾經過正常社會化過程的可慕思代表了淫穢和浪遊邊界的人是無庸置疑的，但是淫穢和邊界浪遊之人的另一面意義卻是對律法的挑戰和顛覆。在《可慕思》的首幕，形體和面貌像被變形和毀容（disfigurement）的怪物群相預言了三兄妹即將面臨的挑戰。因爲，在人跡罕至的山野森林中，三兄妹失去正確的方向，來自森林外的救援純屬奢望，空間主體的掌控因此決定了未來的命運。但是，彌爾頓的劇中似乎強調，意志和忍耐才是清教徒所標榜安定社會的力量。雖然，這個傳統價值在山林的邊界上受到挑戰，空間主體之爭必將延續。然而，這個空間主體決勝的關鍵就在愛麗絲。愛麗絲的堅持決定了山林空間的屬性，愛麗絲的屈服將意味著空間與規範的決裂。爲著空間的佔有，可慕思必須先行蠱惑純潔的愛麗絲。根據劇本詩句，疲倦的少女喃喃自語，在林中不知所措，有任何風吹草動，就心驚膽顫。她說：

> 我如何指引不熟悉路徑的腳步
> 在錯綜如迷宮的森林中。（180-81）

不過，少女的純潔反而激動了可慕思內心的漣漪，然而，遊走於山精世界的可慕思在未見到三兄妹之前，早已揣知，來自真實世界的腳步聲中夾著少女的步履，這些聲音令他興奮異常：

> 閃開，閃開，我感覺到不一樣的腳步聲。
> 就在不遠的地面輕逐，
> 回到叢林，藏身於洞中、樹蔭，
> 我們眾多的群體或許會驚嚇：某個處子。（144-48）

彌爾頓的可慕思立刻施展狡猾的技倆；「她將成爲我的王后」（265）是可慕思內心的願望。然而，山林「王子」可慕思如同羅塞提《妖精市場》詩中的精怪（goblin），代表階級和道德的錯置，又如彌爾頓《失樂園》中，滲透和樂伊甸園的撒旦顛倒了是非與公理。劇中，可慕思先用魔法幻化，營造幻像，又在轉瞬間變身爲和善的村夫，讓飽受驚嚇的少女先誤判自己已經來到村民的聚會，待見到可慕思，又誤以爲碰到救星。至此，彌爾頓的宮廷舞劇便展開一場空間和情慾的拉鋸。彌爾頓筆下孤獨等待兄長的少女未經世事，即使森林中荊薊當道，前路又混沌未明，她依然忖思「友善的森林」（hospitable woods）該會提供她用以果腹的野莓。雖然，少女隨即認知，此處是山林地勢荒野的所在，旅途是否安全仍然不明，卻爲時已晚。此時，彌爾頓詩句中，空谷回響、夜鶯兀自唱著悲淒之歌，身爲孤獨旅者的少女即將和變身爲邊境旅者的可慕思展開一場對話。

顯然，空寂的山林和幽暗的暮色所造成的不安頓時因爲可慕思巧扮的村民的出現而化解，然而，巧言的可慕思卻編造了少女兄長定是離此地遙遠的謊言，他以自己熟識林間小路的說辭，成功地誘騙少女跟從，直至山林僻靜的處所。對迷路的兩兄弟而言，混亂（chaos）、黑暗（darkness）、隱密的洞穴（desert cell）、林霧（mist）、芒刺（bur）、荊薊（thistles）交織成危險重重的森林圖象。想到自己的小妹隻身在林中，居然不知去向，二哥擔憂的字句中，將妹妹描述成「失去的妹妹」（unowned sister），也替後來愛麗絲的遇劫留下伏筆。劇情至此，突然有所轉折，因爲三兄妹的護靈（attendant spirit）也幻化成牧羊人出現林中，警告兩兄弟，森林核心之地乃是可慕思的棲身之地，而且警告，可慕思所配製的毒藥經常誘使飢渴的旅者墜入萬劫不復之境。護靈的建議對照先前可慕思的話語，透露出一邊是迎娶少女的慾望（She shall be my queen）（125），一邊是對貞節的維護，兩者的意圖也都隱射空間主體的傾軋。在此森林的空間，可慕思意圖掌握主控權，而少女則意圖掙脫可慕思的主控，以擺脫被強暴的危機。在可慕思的思維裡，上帝既已創造萬物，必然使萬物皆能「適其品味」

（"sate the curious taste"）（713）。然而，堅守貞潔信念的少女不爲所動，但她瞭解，可慕思在山林裡的霸權主要來自於靈魂的缺憾。她說：你未能有耳，未能有靈魂傾聽世間的壯麗之聲（783-84）。然而，浪遊者如可慕思，把守了的山林實體空間，又浪遊在道德邊緣，他深刻以爲，踰越對方規範，就意味著落實自身的權力。在山林之間，可慕思意圖代表山林權力的核心。顯然，三兄妹原屬的核心價值頓時被可慕思排擠，而瀕臨了瓦解的危機。在規範與空間的爭奪戰中，彌爾頓所呈現的邊界政治就在來自核心和邊緣的兩個群組相遇時聚焦。

薩伊德在〈冬日冥想〉（"Mind of Winter"）文中曾經闡述邊界（border）和居處（home）的關係。他認爲，世俗的世界裡，家總是暫時的，邊界及障礙將人們留在熟悉的領域，但這個熟悉的家園可能如同監獄，然而，離開居處，越過邊界則有可能遭遇不同文化的衝擊，但也可能突破障礙，建構自身的主體性（54）從薩伊德的觀點分析，空間主體涉及核心與邊緣的差異，跨越邊界就會與異文化或形成自我和他者的差異，在與他者相遇的空間，被邊緣化的價值就等於失去了主體。然而，雖然主體性涉及空間政治運作，畢竟，空間有其流動性，而且會因時間和人的概念流轉。彌爾頓宮廷舞劇中的三兄妹一開始就被描述成來自森林境外的人，雖然他們行經英格蘭的境內，森林景物使他們茫然、惶恐、迷途。行旅途中，三兄妹雖然嘗試測知方向與地理環境，然而，他們所探索的森林地帶讓他們更清楚地認知，他們已成爲「外來的旅者」，無法掌握自己的去路。致力於研究地圖繪製、文學中探險主題的學者克比（Kathleen Kirby）認爲，探險者之所以迷失方向在於他們概念的空間和實體空間有著過大的差距。所以，迷失不僅意味著空間的迷失，其實更意味著在空間內失去了主體性（53）。弔詭的是，在劇本開始時，沒有任何跡象顯示三兄妹爲何會在沒有部族護衛下踏上前往路德婁城堡的旅程。事實上，歷險的三兄妹有如當時十七世紀的探險者，他們企圖到達目的地，也企圖毫無阻礙的穿越探險區，這個疆界跨越的問題等同於越界，與異質文化相遇。然而，彌爾頓塑造了代表貞潔的愛麗絲、善操妖術技倆（black magic）的可慕思，和三兄妹行經的隸屬於英格蘭的邊界地帶；在彌爾頓劇中，誰爲邊界的漫遊者、紀律的破壞者、誰又代表英格蘭主體及貞節的捍衛者便一目了然。不過，彌爾頓的可慕思並非被殖民的卡利班，受殖民者的奴役。反而，聚眾歡晏的可慕思將常人幻化爲獸，誘惑村民耽於肉慾，並且似乎已經割據了屬於英格蘭的領土，創造屬於自己的文

化。雖然，可慕思和他的群眾意圖肯定自身對山林空間的主體性，在劇尾仍然難以逃脫被莎布里娜制服的命運。

邊界的定義具有實體（physical）的意象，也有文化的涵意，文化邊界可能意味著一個族群、國家、社區的邊界。因此，將文化等同於疆域（territory）便是文化論述中不可缺的一環（Erickson 35）。然而，邊界經常是權力運作的場域，而且，因爲權力的施展，差異政治（politics of difference）的運作進一步劃分了排他與納己的機制（exclusion and inclusion），根據艾瑞克森的詮釋，既得優勢者和霸權掌控者無可避免的監督了邊界，並且將逾越邊界者箝制在外。他說：「文化邊界是指文化差異，而文化自有人類以來，文化邊界就是各種社會的現象之一，邊界是社會所建構，本質上是政治與權力施展的場域」（42）。張希煌（Heewon Chang）也強調，文化邊界暗示著一席屏障，因爲，強有力的一方會建構這個屏障，以保護自己的政治權力和文化優勢（3）。因爲文化是共同享有，共同營造的氛圍，及氛圍中對事物的認識，因此，屏障的建構有利於區分自我及他者。以彌爾頓在宮廷舞劇所建構的兩元世界而言，英格蘭文化價值早已圈定在倫敦所代表的核心價值之內。英格蘭的主體文化本有排他的論述，從史賓塞的《愛爾蘭現狀誌》（*A View of the Present State of Ireland*）到莎士比亞筆下的《亨利五世》都是以強化政治核心價值爲其依歸。在這兩部英國文藝復興時代的代表作之中，異族文化相遇所可能產生的通婚現象和同化現象，被核心價值視爲退化（degeneration）的表徵。值得關注的是，邊界是政治的同義詞，邊界既然是不同文化的交會地帶，邊界就意味著異族與異質文化的相遇時可能產生的同化（assimilation）和異族通婚現象。換言之，強勢文化的核心力量難以認同異族在疆界跨越時所產生的雜居、混血（misgenation）和模糊疆界時引發的文化轉型。因此，在許多既定的文化疆域內，規範（order）和同質（homogeneity）經常是爲政者的主要目標。他們刻意對於異質文化代表施以正常化（normalization），對於難以馴服者施以各種嚴厲的手段，這也就是傅柯研究個人和社會關係的主要論點。爲達到正常化所運用的各種教化的手段既然爲社會所建構，也因此產生空間中權力的抗衡。傅柯空間論述中所申論的異質空間，顯然未曾脫離各類關係和身份的運作（23）。異質空間一方面是正常世界的對應處所（counterplace），另一方面卻可能是抗拒霸權論述的場所。列菲弗爾（Lefebvre）強調，每個社會都產生特殊的地域環境，但空間的運作方式卻是治理空間的法則（spatial codes），列菲弗爾的空間論述則將空間

歸爲類，同質（isotopias）泛指性質類似的空間，而異質空間則意指相互排斥的空間（repellent space）（366）。換言之，異質空間不僅性質與正常世界相異，而且可能被霸權建構的意識型態排除在外；涉及他者的異質成分也經常屈服於霸權體系及規範勢力。如此之異質空間充斥著逾越律法之人，以及規範的破壞者（deviant）；他們遊走邊緣，成爲制式價值的反面例證。歷史學者雷諾（Susan Reynolds）指出，中世紀的社會型態基本上擁有同質的價值觀，不同階級的人民原則上接受不平等的社會階級制度，在上位者期望達成和諧的共識（harmonious consensus），一般人民大致接受，並向王權卑從。但是，時至十六世紀及十七世紀，戰亂與宗教抗爭、社會階級的變動（social mobility）和無主的遊民（masterless vagabond）成爲社會紛亂之源。英國十七世紀，傳統階級觀與價值體系動搖，因爲異質體系和傳統價值源頭（omphalos）漸行漸遠，這也就是社會學家德罕（Emile Durkheim）所論述的史鐸華王朝以降的社會現象：社會成爲一個道德體系，服從此一體系者建構爲「善」，與此體系相違者則建構爲「惡」（3）。然而，十六世紀以來，所謂的天命秩序觀（ordained order）未曾稍減；一五三一年伊列特爵士（Thomas Elyot）所獻給亨利八世的《治者之書》（*Boke of the Gouernour*）即論述，天命秩序將拯救人民於動亂之中，而動亂是宇宙分崩離析（universal dissolution）之源（2），換言之，宗教與政治無非是達成秩序之方式，用以謀求宇宙最大的效益。從伊列特爵士以降，「公共空間」和「公共之我」（public self）便對應了「私己空間」和「私己」的差異。社會學者包德溫（Geoff Baldwin）觀察到，十七世紀時政治論述早已建構了公共自我的政治與宗教使命（vocation），他強調，在一六四二年當議會與國王衝突爆發，宮廷裡便開始流行一種相當特殊的修辭，將對手比喻成「私己」便等同於指控對手未具備「公共空間」的權力。根據包德溫的研究，「公共空間」與「私己空間」的修辭甚至成爲一六四二年前後宮廷宣傳戰的特殊手段。描述政治對手爲私己空間的駕馭者等同於申明其對手毫無處理公共空間或事務的能力或權力（204）。

從十七世紀的社會概念觀察，在彌爾頓建構的空間關係中，可慕思所暫時掌控的山林混亂而失序，可慕思徇私誘騙村民與少女，此一行爲最難爲社會所接受。如何回復山林的常軌因此成爲彌爾頓宮廷舞劇後半段的重點。從可慕思率眾喧鬧，至喬裝村民及施展法力，將少女愛麗絲縛住，據爲己有的過程來看，可慕思意圖進行的，不只是掠奪與道德的顛覆。此時，離威爾斯不遠本屬

英格蘭的山林地帶頓時暗示著動盪邊界的延伸，王權勢力成爲愈是遙不可及的地帶。混亂與失序在此顛覆了常理，但是，劇尾代表常理的價值必將重現。無庸置疑，彌爾頓的宮廷舞劇呈現了前現代時期個人與社會的關係，城市主體和山林野地的二元結構和邊界空間的競爭。其實，彌爾頓的《可慕思》奉畢其瓦特之命演出前發生了一段鮮爲人知的秘辛，畢其瓦特的妻舅因爲涉及同性之性關係，又曾是妻女被強暴的指使者，事跡遭揭發後並隨即遭到處斬（Breasted 201-24）。因此不難理解，《可慕思》的劇本一方面企圖強化畢其瓦特彰顯英格蘭主王權的必然性，一方面則以旅行作爲架構，並以宮廷舞劇的慶典場面，重申複雜的社會價值和政治意涵，其中邊界與核心，自我與他者都與公共空間所涉及的個人行爲模式互爲表裡，女性的貞節議題也在暗示的危機的邊界上聚焦，並且強化，唯有自我肯定，才能自我救贖的意義。

《可慕思》宮廷舞劇中所敘述的邊界上，教人迷惑的小徑、陰森下垂的枝條都威脅旅者的生命。誠如劇中困頓的少女坦承，樹葉迷漫的路徑上，兄長想必已採了漿果，但卻迷路未歸（280-98），彌爾頓劇中的邊界事務如此捉摸不定，事實上，則反映前現代時期的英格蘭對蘇格蘭、威爾斯殖民時，邊界都成爲文化競爭的複雜場域。史特勞斯（Marien Stras）認爲，當時的英格蘭政府無所不用其極，將各種控制手法強加於被殖民的「蠻荒」之地（wild spaces）（24）。英國學者肯尼（Canny）曾在其書《帝國的誕生》（*The Origins of Empire*）中也論述詹姆士國王政治意圖即爲同化他者，與宣揚英格蘭的屬性（1-5）。如果可慕思代表了邊境轄區內的異質與他者，莎布里娜代表威爾斯的傳統，可以推斷，可慕思被馴服的過程因有莎布里娜的助力，更加凸顯了威爾斯向英格蘭臣服的必然性。

三、性別與邊界政治

費雪（Stanley Fish）詮釋彌爾頓的森林爲既可怕又令人恐懼、難以接近的場所，並認爲，可慕思和少女角色極像是希臘神話中那西瑟斯（Narcissus）與艾可（Echo）故事的翻版。他強調，劇中少女是個自戀傾向極強的女子，她將父權加諸女性的約束完全內化，臣服於傳統的女性約束，並且固守信仰與貞節的理念（172）。雖然費雪的理論未必爲其他評論家所接受，但是這個以清教徒教義爲主軸的宮廷舞劇仍具足女性自我建構的模式，因爲，愛麗絲發揮了

一般男性才具備的辯才，方得以拖延時辰，等待河神莎布里娜（Sabrina）的救援。

前文提及，邊境可能與政治與社會相關，但也可能與性別糾纏。可慕思和莎士比亞筆下的卡利班都屬於文藝復興劇本中野性與肉慾的象徵；他們挑戰權利，並且企圖霸佔來自權力核心的女性，因此，女性完全處於弱勢地位，且爲欲求的客體。批評家海茲列特（Hazlitt）早在十九世紀即提出，卡利班（Caliban）的權位被帕拉斯波羅（Prospero）所篡奪的理論。他說，卡利班才是島嶼合法權位繼承之人，至於帕拉斯波羅則是政權的篡位者，他藉由高人一等的法力與知識，將卡利班移位。縱使被邊緣化的卡利班發出「這是我的島嶼，我的生母賽克拉絲（Sycorax）傳襲給我」等怨言，但也無法挽回被帕拉斯波羅奴役的命運，他不但被建構爲階級制度中之最低層，而且被定位爲行爲乖張，肉慾強烈的野蠻人（Hazlitt 536-37）。彌爾頓筆下的陽性欲求者可慕思的個性則蘊含著兩種截然不同的特質，他一方面出自「名門」，酒神巴克斯和瑟絲分別是他的生父和生母，另一方面又是飲酒鬧事、烏合之眾的領導者。三兄妹闖入可慕思的禁地，感受到可慕思的破壞力以及顛覆的力量，但也成爲可慕思同化的對象，甚至愛麗絲亦成爲可慕思的俘虜。驚險的歷程後，山林恢復平靜，三兄妹在刻骨銘心的旅行中歷劫歸來。但是，彌爾頓的宮廷舞劇仍然需要釐清的疑點，一是爲何護靈（Attendant Spirit）在感受到可慕思帶來危險之時，他顧及的並非愛麗絲的貞潔問題，而是對於成群結黨喧鬧造事者的憂心，另一則是彌爾頓宮廷舞劇是否代言了十七世紀王權對於社會價值的期盼，是否也藉由愛麗絲的自我建構呈現女性的潛力。

在彌爾頓的劇本裡，愛麗絲自我建構的背景是沒有人守護的山林邊界，英格蘭王權的核心價值似乎遠離，貞節的固守只在一念之間。尤其是，可慕思和群眾喧鬧的場景充滿了異質文化的氛圍，根據《可慕思》的文本：

> 已經被迷了心竅的村夫村婦
> 忘記了他們的朋友和家鄉
> 只沉溺於肉慾的快感而不自知。（76）

文中所指的「不知」或不察，或自我蒙蔽正是前現代時期分辨文明和野蠻的指標。當文中敘述這些怪物「完全不知他們的形貌已毀／反而誇讚自己比先前英俊美貌」（74-75），這個敘述似乎並未帶有危機或悲傷的氣氛，反而強化愛麗絲接近可慕思的一幫人等的誘因，不過，愛麗絲的誤判以及追尋喧鬧之聲的動向卻使得詩句中充滿弔詭。詩句中可慕思的夥伴一方面像是嘉年華的情境之中的狂歡者：尤其是詩句敘述，當夜晚來臨時，星光及夜色匯聚，像蠟燭「驅逐」了夜晚的「混沌」（disinherit chaos），這樣的描述反而淡化了山林的神秘色彩。以巴赫汀（Mikhail Bahktin）的詮釋角度看，嘉年華的情境暗示了肉體（lower bodily strata）及肉慾的氛圍，也暗示了脫序和混亂的場面。彌爾頓筆下的可慕思離希臘神話中的可慕思相去不遠，他們是失序之王（Lord of Misrule）的同義辭，也是浪遊閒混的代表。事實上，彌爾頓的宮廷舞劇營造核心與邊緣價值之時，也反諷了可慕思在英格蘭邊界失序之地，似乎想要據地稱王的脫序意象。脫序現象（misrule）可追溯至羅馬時代的農神節（Saturnalia），和中世紀的聖誕節和其他慶典。在農神節脫序稱王的人身穿花衣，戴紙冠，行爲不按常理及一般規範，[7] 他甚至在歡慶期間，指使所有顛倒正常世界的行爲，有的更是成群結隊挨家挨戶喧鬧。彌爾頓的可慕思和他的團隊的確呈現「嘉年華」的場景，但此嘉年華行爲的亂象卻似乎更逾越了巴赫汀文化論述中所描述的失序的極限。尤其是，當可慕思聚眾愈多，用除去神智（sense deprivation）和言語的妖魔之法綁架正常世界之人，而稱雄山林時，對於這樣的野蠻世界的失序現象，愛麗絲的兄長（Elder Brother）認爲，只有用「貞潔」這個傳統的信念來對應當下小妹被劫的難題（'Tis chastity, my brother, chastity）（420）。因爲，除了名哲保身，固守貞節，別無他法。一般文藝復興時代都懷疑女性的理智能力，傾向認知女性懦弱的意志主導了她們的行爲。然而，彌爾頓卻呈現了三兄妹仰賴代表的清教徒的信仰（faith）、和希望（hope）完成驚險的歷程，而且抗拒可慕思過程的主軸是尚稱年幼的愛麗絲。在對抗可慕思的歷程中，果然愛麗絲以信念，和言詞來對抗可慕思的巧言，拖延時間以待救援。

彌爾頓的這齣宮廷舞劇在主題上接近同時期班揚（Bunyan）的《天路歷程》（*The Pilgrim's Progress*, 1678）。但是，班揚筆下的基督徒畢竟是個具備堅定信仰、不屈不撓的勇者，彌爾頓宮廷舞劇中的核心人物愛麗絲與其相較，讀者不難發現她的年幼與無知，致使對於所聽、所聞產生錯誤的認知，才使得可慕思有可趁之機。尤其是，當她聽到喧鬧的聲音，反而向喧鬧聲行去，又輕信附近山林野地之人必然協助脫困，此一舉動增添了戲劇張力，也增添了她後來

[7] 關於 Lord of Misrule 的來由見〈www.britannica.com/eb/article?tocId=9052973〉。

抗拒可慕思的無邪與動人的特質：

> 這條小徑是聲音的來源，假若我的聽力沒錯
> 它就是我的引導。(170-71)

學者萊布曼（Liebman）認爲，彌爾頓的《可慕思》場景對霍桑（Hawthorne）的短篇小說有極大的影響。〈年輕善人布朗〉（"Young Goodman Brown"）在行經森林中所受到的驚嚇，類似彌爾頓劇中旅者行經山林的遭遇；另一短篇小說〈快樂山的五朔節花柱〉（"The Maypole of Merry Mount"）中，行爲荒唐的村夫村婦由小說人物可慕思帶領，聚眾慶祝節日，卻行荒唐之實。小說中眾人終於在教士的啓發下砍倒了象徵歡愉、偏離道德正軌的五朔節花柱（345-48）。事實上，不論是彌爾頓的劇本，還是霍桑的小說，都呈現出價值觀背離時，清教徒應有的反省與自覺。彌爾頓的《可慕思》劇中最令人讚嘆之處事是愛麗絲在慌亂尋路的過程中，終於逃出無情的森林，和可慕思的肉慾世界；愛麗絲的黑暗旅程充滿了不確定性，更充滿了迷惑與外來的引誘和暴力。如果莎士比亞《仲夏夜之夢》的森林呈現出人生和人性的多變，彌爾頓的《可慕思》中的森林則將人生的迷惘、困惑、無助和殘酷的歷練落實在偏遠的山城。彌爾頓劇中的邊境充滿寓言的特質，林中的遭遇是少女愛麗絲的自我的投射，森林的枝枒、陰暗的樹叢也都象徵愛麗絲的困境：

> 明明聽到歡樂的笑聲
> 除了一片黑暗，卻什麼也沒有見到。(202-04)

值得一提的是，此時護靈盡其本分告知年輕的旅者要以踏實的步伐（duty steps）（180）行進，然而，森林的浪遊者可慕思那會輕易放棄過陌生的聲音，他狂喜這陌生處子的腳步踏入他的轄區。他也不禁驚呼愛麗絲雲雀般的聲音：「拍動安靜的翅膀／穿過寂靜的夜晚／每次佇足，都帶給黑暗中的烏鴉無窮的安慰」（249-52）。此時，愛麗絲的遇劫，護靈也束手無策。研究宮廷舞劇最著名的學者歐爾格（Stephen Orgel）曾經指出，可慕思最令人恐怖之處是被他變爲動物的人絲毫沒有被救贖的渴望，肉體歡愉是他們唯一享受的樂趣（35）。劇中，可慕思給予追隨者的禮物與魔咒是「甜美的瘋狂」（sweet madness）（261）；爲了對付來自文明世界的愛麗絲，可慕思採用了文明世界所遵從的和善、優雅和大方的態度，在虛假的文明外衣的蒙蔽之下，愛麗絲果然被魔咒及法術癱瘓於可慕思的寶座之上。如前所述，唯一可與可慕思相抗衡的，是她固守貞節的決心及不得已的雄辯。

彌爾頓的這部宮廷舞劇論述之重點爲邊界論述，邊界是兩種文化的交點，是不同人種相遇之處，當代表野性的可慕思與代表文明的愛麗絲相遇在邊界的山林地帶，可能衍生的後果若非延展自我，即是被對方同化；認同與抗拒不僅涉及兩者的心智，還牽連邊界地帶最後的依歸。彌爾頓筆下的愛麗絲爲對抗可慕思，展現出當時一般女性極不易培養的辯才。誠如學者金（Julie H. Kim）所說，十七世紀的女性並無法定的發言權利，女性被視爲財產，縱使婦女逾越了行爲規範就不被認同（2）。但是，彌爾頓筆下的愛麗絲超越了一般文藝復興戲劇中女性勇於爭取權益的例子，她以發言權以及堅定的信念固守自身的道德標準，雖然，她畢竟回歸父權的領地，重回她爲女兒及妹妹的身分，但是在邊界的模糊地帶上，愛麗絲建構了自身的主體性。

戲劇中邊界論述的另一重點是女神莎布里娜成爲可慕思剋星的意涵。根據威爾斯傳說，莎布里娜（Sabrina）具有安撫的力量，她的神力將森林中可慕思所意圖進行的婚禮解構，化解了愛麗絲被強暴的危機。凱若瑟（Gale H. Carrithers）認爲，莎布里娜（Sabrina）的角色結合了自然的森林意象（naturalistic landscape）、內在平和的力量（internal force）、必要的打擊能力，與鎮定力，以對抗森林中頑強鬧事（shrewd meddling spirit）（846）的精靈。莎布里娜是真與美的化身，邪惡的終結者。終於，威爾斯邊界上的莎弗琳河的水神在彌爾頓的劇中解救了四肢被桎梏的愛麗絲，劇中，清教徒信仰中一貫的樂觀精神，將一場森林鬧劇帶回平靜秩序的境界。誠如凱若瑟所言，彌爾頓的《可慕思》宮廷舞劇是一個基督教社會的寓言（parable），其戲劇旨意是通過黑暗的幽谷，必將是一個光明的世界（42）。

彌爾頓的愛麗絲以堅定不屈的意志換取了貞潔與自由，但是，八〇年代的學者相繼提出幾個疑點，其中包括：爲何只有莎布里娜才得以救援被桎梏的愛麗絲？爲何只有莎布里娜才能恢復英格蘭與威爾斯的邊界的寧靜？尤其是，彌爾頓宮廷舞劇的文本中似乎刻意安排護靈召喚莎布里娜，當莎布里娜解除可慕思的魔咒，護靈隨即讚誦莎布里娜的神蹟，這個頌文卻是彌爾頓文中所策劃的儀典（ritual），而且，在此儀典中，莎布里娜已經成爲真理的化身。值

得注意的是，當護靈所代表的精神價值觀和可慕思所代表的物質價值相衝突時，護靈召喚了莎布里娜前來救援，此時，可慕思則召喚可蒂答（Cotytto）女神協助，諷刺的是，未獲可蒂答之回應。彌爾頓刻意經營的神話結構中相互對立的是莎布里娜和可蒂答，對此兩者的召喚動作也極具有文化與政治的意涵。值得一提的是，《可慕思》文中一二五行至一四四行對可蒂答的召喚及祝福像是一場祈求富足的儀式。當時的英國通常於米加勒節（Michaelmas, September 26）之時舉行祈求富足的儀式，[8] 而彌爾頓的《可慕思》演出時，正逢米加勒節慶，或許這種懵懂不居細節，又著重熱力洋溢的慶典正是當時路得婁城外一般老百姓慶祝米加勒節的模式（126）。然而，彌爾頓的邊城故事中讚頌莎布里娜和召喚可蒂答的祭典具有二神彼此競爭的意義，可蒂答是希臘神話中的一位魯莽的女神，司夜間活動，傳說民眾用歌舞狂歡的方式祭祀，是野性和豐收的表徵，在此傳統裡祭祀可蒂答經常合併米迦勒節的慶典，而使慶典的夜間活動轉離了原來的宗教意涵，然而，可慕思爲酒神之子的前提下，彌爾頓的宮庭舞劇中又加深了野性的氣息。不過，諷刺的是，可蒂答根本沒有出現，可慕思的群眾意義頓然失去，暗示性慾的夜間活動也頓時無著力之點。相較之下，莎布里娜則代表了氣度、約束與文明。此外，可蒂答是黑暗夜行之神；莎布里娜則是黎明的代表。傳說中的莎布里娜是路可林（Locrine）的女兒。根據中世紀威爾斯主教曼蒙的喬弗瑞（Geoffrey of Monmouth, c.1100-c.1155）所著《不列顛君王史》（*Historia Regum Britannie* or *Historia Britonum*, c.1135），路可林爲英王布魯特（Brutus or Brut）的長子，掌管英格蘭，次子掌管威爾斯，幼子則掌管蘇格蘭地區。路可林愛上美貌的俘虜艾絲提蒂絲（Estrildis），但路可林和公主關特琳（Gwendolin）已有婚約，而將艾絲提蒂絲藏於地下寢宮，並育有一女，當路可林意圖將艾絲提蒂絲扶正爲后時，忌妒的關特琳發動大軍，親征其夫，其眾將艾絲提蒂絲及其天真無邪的女兒莎弗琳（Severn 威爾斯語原爲 Hafren）拋入水中致死，[9] 並將該河改名爲莎弗琳，以昭告其夫不忠的行爲。彌爾頓的這部宮廷舞劇如同其他早期的宮廷舞劇，具有相當的政治意涵。彌爾頓一方面援引威爾斯邊界的傳聞軼事，肯定威爾斯和平的天性，一方面又以英格蘭威爾斯邊界上浪遊者可慕思爲例，強化野蠻與不合理性的行爲終將被文明

[8] 東正教（Eastern Orthodox Church）指 11 月 8 日爲期慶典。此慶典在四日即展開，以賽馬活動爲主，其夜（Night of Michael）亦爲之狂歡，允許市民飲酒作樂。

[9] 莎布里娜（Sabrina）的出處見〈http://severnbore.ndirect.co.uk/sabrina.htm 7/25/2005〉。

與理性所取代。赫朋認爲，可慕思夥同群眾夜間遊蕩狂歡意象已經呈現出清教徒所不齒的異教慶典（pagan festivities）；他也認爲，可慕思的行爲代表了威爾斯的野蠻。學者史維哲評論說，可慕思居住之地理位置尚未到達威爾斯的邊境（Schwyzer 46-48），因此山林附近的居民和被可慕思變成野獸的人必然不是威爾斯人。史維哲的評論其實強化了邊境論述的重點，因爲，劇中的邊境及其延伸的地帶因爲可慕思的存在，而意味著不安與可能的騷擾，以政治的角度來看，失序最可怕之處就是失序自邊境的無限延伸，以及邊境上延伸的顛覆力量。或許，對於彌爾頓宮廷舞劇的贊助者畢其瓦特伯爵而言，邊境上的路得婁是新的任職處所，但距政治與地理的核心甚遠，因此彌爾頓的宮廷舞劇帶來了安定的意象。誠如歐格而言，畢其瓦特一家人雖已任命在路得婁城堡定居，但畢其瓦特從當地居民的角度而言，都是一個外來者（35），日後的行政和與當地人的相處，以及邊境上他種種必須直接面對的困難都如同未卜的旅程。既然畢其瓦特可能面臨威爾斯文化之挑戰，其他未卜的世事，也有如行經山林蠻荒之境，因此，任何旅者均需心理建設，而建構心智的主體方能通過考驗，從迷途歸來。正如史維哲所說，彌爾頓在宮廷舞劇中使用莎布里娜的角色以聖水將少女愛麗絲脫困，其目的何嘗不是藉此公共場域之演出，表彰威爾斯傳統文化中的特色（39），並且爲畢其瓦特未來的政治生涯預做鋪路的工作。但史維哲也認爲，彌爾頓實際的意圖是肯定來自英格蘭的核心價值，換言之，也就是無法被擊倒的英格蘭特質和精神（Englishness）（40）。因此，邊境和性別論述在彌爾頓的宮廷舞劇《可慕思》中別具意義。可慕思所佔據的邊界如同當時浪遊者出沒的邊界；其中，紛擾、聚眾所帶動的不安意味著種族的異質化和其所牽動的墮落和恥辱。因此，邊界的平靜一如父權架構中的女性貞潔同等重要。史維哲認爲，畢其瓦特在路德婁所面對的幾乎是半異質的文化氛圍（half-alien cultural landscape）（40），因此，畢其瓦特經營邊境四郡（shire）的歷程必定像是愛麗絲在宮廷舞劇的歷程一樣——困頓、疲憊，外來的引誘，或是信念的動搖都意味著英格蘭在邊境可能的挫敗與失策，建構主體因此是極待執行的策略。

彌爾頓的旅行者必須建構主體，建構主體是愛麗絲行旅中的收穫，莎布里娜則是少女主體建構的推手。然而，從地圖學研究，莎布里娜所代表的莎弗琳河是撒克遜和威爾斯的天然邊界。傳聞中，撒克遜人眺望寬廣的河流，對於河流對岸的大地荒漠一無所知，因而稱居住於河流對岸的人爲威爾斯人，原意

即「外國人」(foreigner)。這個點典故凸顯出，英格蘭的霸權對威爾斯人而言極其不公平，同化之路雖然坎坷，但威爾斯畢竟逐漸歸順。莎士比亞曾經在劇本《亨利四世》第一部也曾敘述，威爾斯首領格蘭道爾（Owen Glendower）叛變，遂命令摩第模爾（Edmund de Mortimer）與其決戰於莎弗琳河岸。莎弗琳河的文化價值呈現在莎布里娜完美的性格，傳說中，近乎完美的莎布里娜無辜死亡，得到天神憐憫而復活，並以貫徹天地的和諧爲志向。因此，彌爾頓宮廷舞劇的弦外之音即是冀望連繫英格蘭與威爾斯文化，也同時強化當時英帝國一統的意象。

此外，莎布里娜代表著潛在人性暗處的動力，雖然，這些動力未必與理智有關，但這些動力卻足以向外界表達主體，爭取認同（Neuse 58）。劇中，當十五歲的少女與可慕思對峙之時，可慕思雖被識破成爲「他者」，但是在抗拒可慕思糾纏之時，愛麗絲真正必須面對的是深層的自我。歐然（Oram）認爲，當可慕思誘其遠離代表秩序的路德婁城堡之時，愛麗絲早已意識到可慕思爲他者，尤其珍貴的是，愛麗絲拋卻傳統女性的思維，加以反擊；信仰、希望和貞潔的信，念，幾乎成爲三位一體，在愛麗絲孤單奮鬥時發揮作用。當她瞭解言辭並未戰勝可慕思時，她採取了無言的抗議。值得一提的是，彌爾頓所塑造的可慕思和護靈成爲兩元對立的結構。他們既是牧人、引導者，護衛者，安慰者，又是極具辯術之人，從任何角度觀察，可慕思都代表負面價值與意義。當可慕思鼓起如簧之舌，鼓動愛麗絲心智之時，莎布里娜並未以神力改變既成的事實，而是協助堅定愛麗絲逐漸動搖徬徨的內心，讓邊境上擄人的戲碼得以告終。

四、結　論

政治與地理經常有著不可分的關係，英國是個島嶼國家，許多河流分流其中，河流景觀也經常與歷史神話糾葛，更與國家認同互爲表裡，誠如前面所述，莎弗琳河是英格蘭與威爾斯的分界，但是隨著英帝國的整併，威爾斯在地形與文化上必須納入英帝國的版圖，因此劇中莎布里娜擊敗可慕思之舉具有強調威爾斯爲和平與安定之地的象徵意義，並同時呈現英格蘭與威爾斯和平共存的可能。此外，當莎布里娜連同來自四面八方的海神應護靈召喚出現時，這些神祇亦象徵英帝國之團結，如同歐格（Orgel）所說，文藝復興時期宮廷舞劇

展演最大目的就是表彰政治秩序和和平的願景，尤其是，當詹姆士在英格蘭繼承王位，急待尋找和平的模式來統一蘇格蘭、愛爾蘭與威爾斯於英帝國的藍圖之下，宮廷舞劇經常有詔告的作用。誠如強生在其《海曼尼》(*Hymenaei*）宮廷舞劇指出，宮廷舞劇的功能即是要將其重點與訴求做一展示（presentation），但經常這些展示卻具有其政治的意義（Orgel, *Illusion of Power* 1-15）。彌爾頓的《可慕思》如同其他兩個著名的宮廷舞劇《海曼尼》（*Hymenaei*）與《黑爵士之宮廷舞劇》(*The Lord Hay's Masque*)，都以表彰國王和國家，臣子和君王的關係爲架構，以身體之象徵和女性自我的建構呈現英格蘭文化主軸的意義。此外，如同前文述，莎布里娜女神既然是威爾斯所崇拜的女神，又以神力制服了浪遊者可慕思，維繫了英格蘭邊境的安寧，這齣宮廷舞劇也同時以莎布里娜女神的角色，暗示了威爾斯服務英格蘭的可能。[10]

宮廷舞劇講求場景（spectacle）和視覺的效果，一些宮廷舞劇留有演出相關資料，可以讓後世窺知王權在戲劇演出的呈現。但是，宮廷舞劇之目的不止呈現事實，而是強化王權的象徵意義，因爲王權的實際價值在於社會的安定，民心的順服。歐格教授所舉的例子包括強生將詹姆士國王比喻成爲太陽，他的光環可以「擊破黑夜的魔咒」(見 *The Masque of Beauty*)，在許多其他的宮廷舞劇中，詹姆士國王常被比喻成爲大自然的掌控者，或是擔負天命之人，這種文學技巧顯示了它的政治功能大於實質的意義（Orgel 1-20）。彌爾頓的宮廷舞劇雖未凸顯王室的地位，卻依然呈現了英帝國躍升爲歐洲重要國家的意象，並藉由「異中求同」與「多元文化」開創和諧的理念（variety within unity），同時也藉由可慕思的歸順強化英格蘭的主體性。劇中，彌爾頓清晰的點出英國當時的社會與政治需求，誠如歐然（Oram）所述，彌爾頓的劇本凸顯了帝國文化異質的事實，但在和平爲願景的前提之下，彌爾頓建構出二元對立的架構，卻依舊維持「和諧」爲最大政治訴求（317）。

彌爾頓的《可慕思》宮廷舞劇並未以山林世外桃源（Arcadia）之境作爲少年少女的最終落腳處；三個受到啓蒙，但飽受驚嚇的少年少女們終於抵達父親所任職的路德婁城堡。顯然，藉著安抵父親新居的意象，彌爾頓強化了權力與責任的歸屬，並且也巧妙地重申威爾斯邊界上，頗具威脅性的蠻荒之地已經有了若干被馴服的空間。從社會角度觀察，雖然英國當時在新帝國的組織內，容納了異質文化，但是倫敦的政治所在依然爲文化中心，新上任的畢其瓦特亦

[10] 見 *Hymenaei*, line 48 (London: Printed by Valentine Sims for Thomas Thorp, 1606)。

將和他的女兒一樣，將擔負堅定自己的任務，並以英格蘭精神爲使命。至於邊界上與英格蘭爲鄰所謂的蠻荒地帶，即是舊稱爲堪比亞（Cambria）的威爾斯，此時堪比亞既然已納入英國版圖，自然也成爲當時英格蘭同化的對象。從十五世紀以來，爲了消除英格蘭人民和威爾斯人民的紛爭及差異，英格蘭的語言成爲律法及行政所通用的語言，至於威爾斯的法律，在亨利八世時代即已逐漸廢除。根據羅勃茲（Peter Roberts）的陳述，當時政府鼓勵一些希望進入行政體系的威爾斯人學習雙語，威爾斯人逐漸被同化成爲了明顯的歷史事實（13）。但是，以文化與宗教的角度而言，同化是漸進式的使命；英格蘭地區清教徒的社會理想是希望社會上的每一個成員都能以節制（temperance）、愛心（love）與信仰（faith）去實踐人世的功能，畢竟，威爾斯的平靖後，依然有平靖愛爾蘭的難題。

雖然，史料中的殘酷的同化與征服已成爲過去政治的污點，但是，文學中總蘊藏了許多含蓄的政治表白。不難理解，《可慕思》的劇本雖以旅行爲架構，實則以宮廷舞劇的慶典場面重申了複雜的社會政治意涵，其中邊界與核心，自我與他者都與公共空間所涉及的個人行爲模式互爲表裡，女性的貞潔議題也在邊界所暗示的危機中聚焦。劇本中，女性不再是毫無主張的傳統角色，在彌爾頓所呈現的邊界政治中，異質元素必將臣服於主流文化，浪遊者將被安撫，理想社會再次成爲宮廷舞劇中的願景。

引用書目

Baldwin, Geoff. "The 'Public' as a Rhetorical Community in Early Modern England." *Communities in Early Modern England*. Ed. Alexandra Shepard and Phil Withington. Manchester: Manchester UP, 2000. 199-215.

Beier, A. L. "Vagrants and the Social Order in Elizabethan England." *Past and Present* 64 (August 1974): 3-29.

Breasted, Barbara. "Comus and the Castlehaven Scandel." *Milton Studies III*. Ed. James D. Simmonds. Pittsburge: U of Pittsburgh P. 201-24.

Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: Norton. 1947.

Canny, Nicholas. *The Origins of Empire*. Oxford: Oxford UP, 1998.

Chambliss, William J. "A Sociological Analysis of the Law of Vagrancy." *Social Problems* 12.1(1965): 67-77.

Chang, Heewon. "Re-examining the Rhetoric of the Cultural Border" *Multicultural Education* 1.1 (1999): 1-10.

Davies, C.S.L. "Slavery and Protect or Somerset; the Vagrancy Act of 1547." *The Economic History Review* 19.3 (1966): 533-49.

Durkheim, Emile. *Division of Labor in Society*. Trans. George Simpson. 1893. New York: Free, 1947. 353-95.

Elyot, Sir Thomas. *The Boke Named the Gouernour*. 1531. Ed. H.H.S. Croft. Vol. I. 2001. London: Kegan Paul, 1880.

Erickson, F. "Cultural in Society and in Educational Practice." *Multicultural Education: Issues and Perspectives*. Boston: Allyn and Bacon, 1997. 32-60.

Finney, Gretchen Ludke. *Musical Backgrounds for English Literature, 1580-1650*. New Brunswick: Rutgers UP, 1962.

Fish, Stanley. *How Milton Works*. Cambridge: Harvard UP. 2001.

Flannagan, Roy. "Comus." *The Cambridge Companion in Milton*. Ed. Dennis Danielson. Cambridge: Cambridge UP. 1989. 21-34.

Halpern, Richard. "Puritanism and Maenadism in *A Mask*." *Rewriting the Renaissance*. Ed. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers. Chicago: U of Chicago P, 1986. 88-105.

Gale, H. Carrithers, Jr. "Milton's Ludlow Mask: From Chaos to Community." *ELH* 33.1 (1996): 23-42.

Graham, Jean E. "Virgin Ears: Silence. Deafness and Chastity in Milton's *Maske*." *Milton Studies* 36 (1998): 1-17.

Hazlitt, William. "A View of English Drama." *The Romantics on Shakespeare*. Ed. Jonathan Bate. London: Penguin, 1992. 536-37.

Kendrick, Christopher. "Milton and Sexuality." *Remembering Milton: Essays on the Texts and Traditions*. Ed. Nyquist Mary and Margaret W. Ferguson. London: Methuen. 1998. 43-72.

Kim, Julie. "The Lady's Unladylike Struggle." *Milton Studies* 35 (1997): 1-20.

Kirby, Kathleen M. *Indifferent Boundaries: Spatial Concepts of Human Subjectivity*. London: Guilford, 1996.

Leiebman, Sheldon W. "Howthorne's Comus: A Miltonic Source for "The Maypole of Merry Mount." *Nineteenth Century Fiction* 27.3 (1972): 345-51.

Major, John M. "*Comus* and *The Tempest*." *Shakespeare Quarterly* 10.2 (1959): 177-83.

Marienstras, Richard. *New Perspectives on the Shakespearean World*. Trans. Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge UP, 1985.

McLeod, Bruce. *The Geography of Empire in English Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

Milton, John. *A Mask Presented at Ludlow Castle, before the Earl of Bridgewater then President of Wales 1634*. (Reprinted and database of U of Oregon.)

Neuse, Richard. "Metamorphosis and Symbolic Action in Comus" *ELH* 34 (1967): 49-64.

Oram, William A. "The Invocation of Sabrina." *Studies in English 1500-1900* 24.1 (1984): 121-39.

Orgel, Stephen. "The Case for Comus." *Representations* 81 (2003): 31-45.

——. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1975.

Reynolds, Susan. *Kingdoms and Communities in Western Europe, 900-1300*. Clarenden: Oxford UP, 1997. xi-lxxv.

Roberts, Peter. "The Wales, National Identity and the British Inheritance." *British Consciousness and Identity, 1533-1707*. Ed. Brendan Bradshaw and Peter Roberts. Cambridge: Cambridge, 1998. 8-42.

Said, Eward. "Mind of Winter: Reflections on Life in Exile." *Harper's Magazine* (September 1984): 49-55.

Schwyzer, Phillip. "Purity and Danger on the West Bank the Severn: the Cultural Geography of *A Masque Presented at Ludlow Castle*, 1634." *Representations* 60 (Autumn 1997): 22-48.

Shirley, James. "The Sisters." *Dramatic Works and Poems of James Shirley*. Ed. William Gifford and Alexander Dyce. 6 vols. London: Murray. 1833. III. 5-112.

王儀君，國立中山大學外國語文學系教授。

二十一世紀莎劇演出新貌：
論吳興國的《李爾在此》

黃 承 元

摘 要

本文以吳興國的《李爾在此》爲例探討近年來華文劇場中莎劇改編的新策略及其意義，特別是近年來新興的獨腳戲的改編形式與演員主體性的關係。作者從莎劇角色與舞台演員之間的關係來探討自傳式改編的風格和成因，並指出，別具特色的非英語的莎劇改編提供了非關政治的解讀方式，彰顯了演員的主體性（subjectivity）。

關鍵詞：莎士比亞，自傳式改編，獨腳戲，身份政治

---

* ♦ 本文 94 年 9 月 16 日收件；95 年 2 月 21 日審查通過。
本文根據筆者在 2004 年 11 月 27 日於台大莎士比亞論壇發表的演講，及筆者發表於美國 *Shakespeare Bulletin* 期刊 24.2 (Summer 2006) 的 "Shakespeare, Performance, and Autobiographical Interventions" 一文修改而成。承彭鏡禧教授、邱錦榮教授、Michael Keevak、與會著名莎士比亞學者 David Bevington 和 Douglas Brooks、及兩位不具名審查人提供寶貴意見，特此申謝。

Small-Time Shakespeare:

New Faces of Twenty-First Century Chinese Performance

Alexander C. Y. Huang*

Abstract

Michael Bristol coined the term "big-time Shakespeare" to describe institutional appropriation of Shakespearean values. In twenty-first century Asia, Shakespearean performance is inflected by not only political agendas but also highly personal ones; hence the emergence of "small-time Shakespeare." Wu Hsing-kuo, a veteran *jingju* actor and director based in Taiwan, recently staged his third *jingju* adaptation of Shakespeare. Titled *Lear Is Here*, this solo performance mobilizes (auto)biographical differences and connections between the actor and his characters to reconcile personal identity crises and to expand the representational practices of *jingju*.

Keywords: Shakespeare, autobiographical adaptation, solo performance, identity politics

* Assistant Professor, Department of Comparative Literature, Pennsylvania State University (University Park, PA), USA.

引　言

莎士比亞可以說是戲劇史上流傳最廣且影響最大的劇作家，四百多年來各種語言與形式的改編和演出精彩紛呈。莎劇如同一張可以被重複塗改書寫的羊皮紙，歷來的演出與改編儘管有意或無意地塗抹劇作原貌，卻總無法把前人的書寫（及對前人演出的記憶）完全覆蓋；各種改編與演出亦如同書寫在羊皮紙上字裡行間的評點一般，不斷擴大文本的指涉空間。長此以往，演出的意義不再和原劇本的意義範圍（repertoire of meanings）相連結，而現代觀眾對「莎士比亞」的想像也隨之變動。因此，在第一部莎劇首演四百多年後的今天，我們有必要問：什麼是「莎士比亞」？文本和演出之間種種欲拒還迎的曖昧關係，又如何滲透和操控非英語的莎劇演出？非英語莎劇演出除了拼命尋求「原汁原味」或顛覆解構以外，有沒有非關政治的解讀方式？演員的主體在改編和演出中有沒有彰顯的空間？

莎劇在全球各地的改編和非英語演出並非二十世紀的新現象，[1] 然而直到甘乃迪（Dennis Kennedy）於 1993 年出版論文集《外國的莎士比亞》後，莎

[1] 莎劇在英國以外地區演出的紀錄可以追溯到莎士比亞生前。1607 年 9 月 5 日，停泊在非洲外海（塞拉里昂〔Sierra Leone〕）的商船紅龍號（Red Dragon）上，船員們演出了《哈姆雷特》。據齊林船長（Captain William Keeling）的回憶，觀眾包括船上一百五十多名水手，四位非洲酋長和翻譯。見大英博物館藏史料：John Hearne and William Finch, India Office MS L/MAR/A/v, 以及 P. E. H. Hair, *Sierra Leone and the English in 1607: Extracts from the Unpublished Journals of the Keeling Voyage to the East Indies*, Occasional Paper No. 4 (Freetown: Institute of African Studies, University of Sierra Leone, 1981)。這個演出向爲人知，並非新發現的史料，但是直到二十世紀初才受到學者注意，而討論方向多集中在這個演出的政治象徵意義，並未把焦點放在演出情境（停泊在非洲外海的英國東印度公司商船上）及演員和觀眾身上，甚至演出地點（非洲）及戲碼也似乎變得無關緊要。戲劇史專家 Dennis Kennedy 甚至把《哈姆雷特》在非洲外海的演出誤植爲《奧賽羅》。Dennis Kennedy, "Introduction: Shakespeare without His Language," *Foreign Shakespeare*, ed. Dennis Kennedy (Cambridge: Cambridge UP, 1993) 2。其他簡短提到這個演出的研究參見 Frederick S. Boas, *Shakespeare and the Universities and Other Studies in Elizabethan Drama* (New York: Appleton, 1923) 95 以及 Ania Loomba, "Shakespearian Transformations," *Shakespeare and National Culture*, ed. John J. Joughlin (Manchester: Manchester UP, 1997) 111。晚近較完整地討論這個演出的有 Gary Taylor, "*Hamlet* in Africa 1607," *Travel Knowledge: European "Discoveries" in the Early Modern Period*, ed. Ivo Kamps and Jyotsna G. Singh (London: Palgrave, 2001) 223-48。

劇的非英語演出才逐漸受到歐美學界的重視和討論。[2] 甘乃迪以劇場爲中心的研究，讓學者開始重視非英語的莎劇演出中諸多值得探討的議題（1-18）。但是到目前爲止，關於莎士比亞在全球化現象中的地位的研究多著重在跨文化表演的政治意涵和動機（尤其是後殖民論述）以及文本翻譯（原著與譯本）的研究上面。[3] 在文學研究的範疇裡，全球化可被定義爲一種文本和意識型態的快速整合、傳遞、改編、和被消費的過程。而這過程在全球範圍進行，雖然不是二十世紀才興起的新的現象，但是隨著二十世紀末葉資本主義和後工業化社會的興起而增強其影響力。莎士比亞的戲劇和全球化的過程有錯綜複雜的關係，「莎士比亞」既是載體（加速某特定國族文學的全球傳播）也是受益者（因全球化現象而得以進入各地的大眾文化）。例如倫蓓（Ania Loomba）的研究連結了莎劇本身與後殖民論述的矛盾以及莎劇改編的問題（147-51, 160-63）。陳小梅（Xiaomei Chen）在《西方主義》中則指出，莎士比亞的戲劇在後毛澤東時代的中國扮演了一種「反他者」（counter Other）的角色，成爲反官方論述的工具（43-58）。莘（Jyotsna Singh）對於印度的莎劇演出的研究則專注在莎劇演出中所不可避免的弔詭，認爲印度的莎劇改編與文化帝國主義有欲拒還迎的複雜關係，莎士比亞既是抗拒殖民者的政治工具，同時也弔詭地成爲統治者與被殖民者間的橋樑（446）。美國比利時裔翻譯學者雷夫非（André Lefevere）更進一步把改編和政治企圖連結起來，指出「不論如何，文學作品注定要被利用……而所有形式的改編本都可以被視爲在意識型態和藝術形式的抗爭中的一個有利武器」（217, 234）。當代文化理論傾向對文化產品作政治的解讀，原作與作者常被視爲是專制與統治階級的象徵，因此改編自然被賦予重整美學與政治秩序的功能。法國哲學家德樂茲（Gilles Deleuze）在討論義大利籍導演比尼（Carmelo Bene, 1937-2002）改編的《理查三世》時，[4] 即表示贊同比尼的前衛手段，認爲透過對原作的情節和語言的扭曲重整，將有助於打開藝術創作的空間，顛覆藝術的政治從屬關係（87-131）。

本文擬從一個演員主體性的觀點來探討莎劇在二十一世紀的演出問題，思考後工業化的時代中，讀者作爲一個主體（而不是抽象的國族社群）和莎劇人物（而不是抽象的全球文化）密切互動的可能性。

一、自傳式改編的興起

有鑑於莎劇改編的政治化傾向，比理斯托（Michael Bristol）在討論莎劇與當代主流文化的關係時，提出「大我的莎劇」（big-time Shakespeare）這樣一個概念來指涉含有國族意識、民族主義、甚至文化帝國主義色彩的改編（3-29）。比理斯托認爲莎士比亞的聲名和形象之所以在當代文化中佔有指標性地位，是因爲作爲一組價值觀和文化產品的代名詞的「莎士比亞」（筆者按：而不是莎士比亞本人）已經成爲「即使在陌生人之間也能廣泛流傳和自由交易的一件商品」（4, 36）。賀吉敦（Barbara Hodgdon）和泰勒（Gary Taylor）也持相似觀點，批評商業化和政治化的再生產和改編方式（Hodgdon 191-240; Taylor 197-205）。近代史上不乏跨國商業集團、文化團體、以及政府機關將莎劇政治化、商業化、國族化的例子，最有名且最早的當推英國著名演員兼劇院經理葛立克（David Garrick）於 1769 年在莎翁誕生地史特拉福（Stratford-upon-Avon）一手策劃製作的史上第一個大型莎翁慶典（Shakespeare Jubilee）和相關戲劇及文化活動。這個戲的演出和相關活動一直被認爲是後世莎士比亞文化工業的肇始，史特拉福在文化史和英國觀光業界的崇高地位也由此確立（Deelman 5-7）。晚近政治化的莎劇活動亦屢屢可見，例如於 1986 年和 1994 年在上海和北京舉行的大型「中國莎士比亞戲劇節」，即是由中國政府及中國莎士比亞學

[2] 在 Kennedy 的 *Foreign Shakespeare* 出版之前，也有零星出版的相關研究，但是多屬於條列式的報導，重點多在非英語莎劇演出的「新奇」，缺乏系統化的理論架構和論述。這方面較完整的辭典有美國的日本戲劇學者 Samuel L. Leiter 編纂的 *Shakespeare Around the Globe: A Guide to Notable Postwar Revivals* (New York: Greenwood, 1986)。

[3] 關於莎劇改編的政治意涵以及莎劇翻譯的問題，較具代表性的近作有 John J. Joughin, ed., *Shakespeare and National Culture* (Manchester: Manchester UP, 1997); Michael Bristol, *Big-time Shakespeare* (London: Routledge, 1996); W. B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance* (Cambridge: Cambridge UP, 2003); Tetsuo Anszai, "Directing *King Lear* in Japanese Translation," *Shakespeare and the Japanese Stage*, ed. Takashi Sasayama, J. R. Mulryne, and Margaret Shewring (Cambridge: Cambridge UP, 1998); Irena R. Makaryk, *Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics* (Toronto: U of Toronto P, 2004)；彭鏡禧，〈百年回顧《哈姆雷》〉，《中外文學》33.4（2004）：119-31；陸潤堂，〈從《哈姆雷特／哈姆雷特》說到莎劇的外語改編〉，《香港戲劇學刊》2（2000）：101-04；黃偉儀，〈再現「莎士比亞」：從脫衣舞到香港劇場裡的莎士比亞〉，《中外文學》31.1（2002）：125-35；以及張錦忠，〈戲劇的翻譯：以晚近台灣莎劇新譯爲例〉，《中外文學》30.7（2001）：197-210。

[4] 德樂茲的評論是根據比尼的義大利文劇本的法文譯本：《理查三世——好戰份子的恐怖之夜》（*Richard III, ou l'horribe nuit d'un homme de guerre*）。除《理查三世》以外，比尼還改編過《羅密歐與朱麗葉》（1977 年）。

會贊助，改編和演出內容的意識型態均經由官方認可的大型活動，藉由連台莎劇演出來塑造改革開放的新中國的形象，並藉「國際」戲劇文化節的大型活動改善六四以來中國政府的國際形象。另一個最近的例子是美國國防部於 2004 年 10 月和國家藝術基金會（National Endowment for the Arts）共同贊助的「送莎劇到軍中」巡迴演出活動（Shakespeare in American Communities Military Base Tour）。其中以阿拉巴馬莎士比亞劇團（Alabama Shakespeare Company）的《馬克白》得到最多的關注。美國國防部投入一百萬美元製作這齣戲，使該戲得以巡迴美國中西部和南部十三個軍事基地演出（Russell 1-7）。

不可否認，改編（adaptation）和改寫（appropriation）作爲連結不同版本與文化符碼的一種手段（intertextual apparatus）確實和政治有密切關係，然而改編並不一定如同德樂茲所言，只是一種顛覆既有體系和秩序的工具。相對之下，莎劇和跨文化舞台上演員的關係較少被觸及，遑論莎士比亞與改編者本人之間的關係。筆者認爲，探討莎劇改編與演出時，改編者與演員的主體性不容忽視。在許多改編的作品中，「莎士比亞」作爲原作的起始點（source of origin）往往以各種形式被納入新作中。「莎士比亞」不再只是如德樂茲所言是箝制藝術創作的專制君王（despot），而只是新作中諸多創作主體（agent）之一。在二十世紀末、二十一世紀初興起的獨腳戲改編中，經常可見創作主體對莎劇作自傳式的閱讀，將改編者或演員的主體性納入角色的再現方式（representation）。莎劇中的虛構角色和改編者以及演員有許多層面的互動。這些個人的——非關國族或政治的——互動往往主導了改編的形貌和意義。

其次，自傳式的改編彰顯了演員的主體性，使演員的身份政治（identity politics）成爲改編的中心。儘管戲劇演出脫離不了劇本、演員、和觀眾這三個要素，在改編的生產和接受史中，劇本（原劇和改編本）和觀眾間的互動一直受到較多的重視，演員本身的身份往往受到忽視。本文擬從莎劇角色與演員關係的角度來探討改編，以吳興國的《李爾在此》爲例，[5] 探討近年來華文劇場中莎劇改編策略及其意義，特別是近年來新興的獨腳戲的改編形式與演員主體性的關係。爲了進一步探討這種新的自傳式的詮釋，在此有必要先釐清莎劇改編和演出史上出現的兩種重要詮釋模式：一是政治化的莎劇，可以比理斯托的「大我的莎劇改編」（big-time Shakespeare；Bristol 3-29）來概括，另一個是強

[5] 吳興國，編、導、演《李爾在此》（當代傳奇劇場），於 2001 年 7 月 6 日首演於台北新舞台，嗣後巡迴台灣，並於 2003 年 2 月 17-20 日赴香港演出。

調個人與經典互動的詮釋方式，可以稱之爲「小我的莎劇改編」（small-time Shakespeare）。[6] 類似《李爾在此》的自傳式的詮釋方式，可以歸類於「小我的莎劇改編」。

莎劇改編的意義和目的，並不限於政治層面。莎劇的精湛改編和演出也不是政治化的「大我的莎劇」的專利。二十世紀末，「小我的莎劇」逐漸興起，在美國有阿姆斯壯（Gareth Armstrong）改編自《威尼斯商人》的獨腳戲《施絡克》（*Shylock*，由貝里〔Frank Barrie〕導演），由阿姆斯壯擔綱演出，由他一個人和一口箱子，藉由類似說書的方式，探討棘手的反猶太情結（anti-Semitism）和猶太人的心情。在亞洲則有上海越劇院的名角趙志剛自編自演的獨幕獨腳戲《哈姆雷特在墓地》，融合現代生活場景和《哈姆雷特》一劇中墓地一景裡的哲學問題，創造出一幕和觀眾互動的喜劇。此外還有田曼莎的兩齣川劇獨腳戲《誰在敲門》和《馬克白夫人》（徐芬編劇），以及較受矚目的吳興國的實驗京劇獨腳戲《李爾在此》。這類型的改編的主旨通常不是重現莎劇故事或挑戰既定意識型態。這種新的改編形式強調在地和個人的閱讀角度，經常反映出改編者或演員本身關注或需要解決的問題甚至身份認同危機。有意思的是，個人色彩濃厚的獨腳戲，並不因此而成爲小眾藝術；相反地，阿姆斯壯和吳興國的獨腳戲都是相當受歡迎的主流製作，歷演不衰。阿姆斯壯的《施絡克》在 1998 年和 1999 年愛丁堡戲劇節大放異彩，之後持續巡迴世界各地（包括美國華府和舊金山），都相當賣座，2006 年即將前往澳洲布理斯班國際莎士比亞會議（World Shakespeare Congress）及布理斯班藝術節（Brisbane Festival）演出。

二、李爾與他的分身：《李爾在此》的深層結構

吳興國的三幕獨腳戲《李爾在此》是他個人及當代傳奇劇場推出的第三齣根據莎劇改編的京劇，是他第一次挑戰獨腳戲，也是當代傳奇 2001 年復團的大戲。《李爾在此》和《王子復仇記》、《慾望城國》及 2004 年底推出的《暴風雨》的敘事風格截然不同。莎劇數百年的改編和演出史，創造了成熟的演出

[6] 黛絲梅（Christy Desmet）在討論改編時曾提出類似的概念，但未予充分發展（Desmet 2）。

環境，也創造了熟習莎劇故事的觀眾，[7] 於是演出的目的不再是重述那些許多人耳熟能詳的故事，不再只是把莎劇故事套進本土框架復述一遍，而是藉由一個熟悉的框架進行表演風格的實驗或者其他議題的探索。雖然「大我的莎劇改編」也經常藉題發揮，但是較著重經典改編顛覆既定意識型態的政治功能，而較少改編者或演出者個人主體性的發揮。莎劇演出有了相當歷史後，諧仿（parody）和各種新形式的改編隨之出現。在台灣，自從光復以來，中英文莎劇的頻繁演出，也使得多元化演出的條件逐漸成熟，有了豐富的文化土壤孕育《李爾在此》這樣的作品。從其敘事結構和改編策略來看，《李爾在此》可以說是吳興國的自傳，藉由《李爾王》中緊張的父女（李爾王和他的三個女兒）和父子關係（葛羅斯特〔Gloucester〕和兒子）探討吳氏自己的京劇生涯，尤其是他和他的師父周正榮之間的關係。在《李爾在此》中，吳興國運用反串的技巧，以不同行當來扮演《李爾王》中九個男女要角，加上作爲戲中角色的「吳興國」，共十個戲中人物。儘管台灣話劇界不乏劇作家或演員把自己或個人經歷化入戲中的例子，如李國修的《莎姆雷特》（李修國），但是自編自導自演該戲的吳興國把自己化爲舞台上的角色之一，是京劇界少有的嘗試，也是個值得探討的問題。

《李爾在此》以夢境和回憶的方式呈現《李爾王》的重要片段，全劇環繞《李爾王》中一個重要的問題——「我是誰？」——來剖析演員的現實人生經驗與他所扮演的虛擬角色之間的關係，並探討李爾王和吳興國的身份認同的危機。值得注意的是《李爾在此》點出孤獨和面對自我的挑戰。節目單上的英文副標題也頗值玩味：*Wu Hsing-Kuo Meets Shakespeare*（吳興國遇見莎士比亞）。這樣的標題強調此劇是一個演員（吳興國）直接面對劇作家（莎士比亞）和劇中人物時的種種思考。在該戲探討的多重身份和人際關係裡，做爲演員的吳興國和他已故的師父之間的關係，最爲錯綜複雜，頗類似李爾王和他的女兒之間的關係。第一幕「戲」以半瘋的、孤獨的李爾王在暴風雨中哭天搶地開場，

[7] 莎劇在兩岸三地的華文舞台上的演出，最早可以追溯至 1867 年由港英政府主導、由香港業餘劇團（Hong Kong Amateur Dramatic Club）演出的改編自《威尼斯商人》的 *Shylock, or the Merchant of Venice Preserved* 一劇。上海作爲最早的通商口岸也於 1902 年上演了聖約翰大學的學生主導的《威尼斯商人》一劇。而台北的實驗小劇場則在 1949 年 2 月上演了改編自《奧賽羅》的《疑雲》一劇，開啓了台灣本土演出莎劇的開端，比梁實秋的全譯本還早了十多年。以戲曲而言，在 1925 年時陝西易俗社就以秦腔的形式上演了王輔承根據《威尼斯商人》改編的《一磅肉》。這是有案可考的戲曲演出莎劇最早的案例之一。

抱怨女兒不孝，與父權地位（與皇權）的失落。最後扮演李爾王的吳興國卸下髯口，脫下戲服，現身說法，直接面對觀眾。第二幕「弄」中吳興國扮演數個不同的劇中人物，包括弄人、忠臣肯特、再度上場的李爾王、大女兒麗娥、二女兒麗甘、三女兒麗雅、瞎子葛羅斯特、私生子愛德蒙、和裝瘋的愛德佳，交互呈現李爾王父女間的緊張關係和另一對有類似問題的葛羅斯特父子的故事。第三幕「人」有反璞歸真的味道，李爾王從暗處慢慢走出，宣告生命之生滅，而所有劇中人物都下場後，由「吳興國」上場，在充滿宗教氣氛的獨白和沈思中落幕。整齣戲可以看做是吳興國透過李爾王進行的一次內心深度之旅、治療之旅，也是做爲演員的吳興國和作爲劇中人物的李爾王的一次直接對話。吳興國藉由反串演出十個角色來釋放內心深處的焦慮，同時他也透過獨腳戲的形式進行與自身的對話。也就是說在戲中他既模擬不再認他爲徒的師父（周正榮）的反應，也是扮演那個曾經頂撞師父的學徒，既是剛愎自用的李爾王，也是頂撞李爾王的不孝子嗣。

吳興國及各個角色在不同身份之間的掙扎，在此劇中被濃縮爲對「我是誰？」這樣一個問題的回應。《李爾在此》的第一幕以吳興國的台上卸妝作終，探討這一個問題。雖然這齣戲把莎士比亞原作支解，也基本上不遵循原作中事件發生次序，但是卻出人意料地在第一幕中保留了一段逐行翻譯原劇的台詞。在第三幕中作爲劇中人物的「吳興國」環繞舞台反覆詰問「我是誰？」。第一幕中那段和《李爾王》吻合的台詞出自原作第一幕第四景：

> 這兒有誰認識我嗎？這不是李爾。
> 是李爾在走路嗎？在說話嗎？他的眼睛呢？
> 他的知覺迷亂了嗎？他的神志
> 麻木了嗎？嘿！他醒著嗎？沒有的事。
> 誰能夠告訴我我是什麼人？[8]

在一個拼貼式的改編作品中出現的少數原作片段顯然十分重要。在《李爾在此》第一幕結束時，吳興國慢慢卸下髯口和戲服，從威武而老邁的李爾王

[8] 《李爾在此》的這段戲文出自原劇（William Shakespeare, *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans , 2nd ed. [New York: Houghton Mifflin, 1997]）第一幕第四景第 226 行到 230 行。

變回扮演李爾王的一個中年演員，一面玩弄髯口，一面以「吳興國」的身份對觀眾講話：

我回來了！
（看著手中的髯口）他是誰？
（對觀眾）有人認識他嗎？
（看著手中的髯口）這不是李爾。
（站起來）那李爾在哪兒呢？
（踱向左方）這是李爾在走路嗎？
（踱向右方）這是李爾在說話嗎？
（慢慢走向前台，摸著自己的臉和眼睛）他的眼睛呢？

吳興國一面講，一面把紅色的京劇妝抹到整個臉上。他一面把彩妝抹到臉上各處，一面繼續問更多的問題：

（把彩妝順時鐘方向塗抹）他昏了嗎？
（把彩妝順時鐘方向塗抹）他麻木了嗎？
（把彩妝抹到脖子上）他醒著嗎？
誰能告訴我我是誰？
我要弄清楚我到底是誰！
〔……〕
（慢慢拾起台上的戲服）我回來了！我回到我的本行了！

藉由在台上換裝和破壞臉上的妝，這一幕破壞劇場慣有的假定性與情境現實。李爾王和他的分身（或者說，吳興國和他台上的分身）並列台上，展示出一個在尋找身份認同的演員。

《李爾在此》刻意模糊角色身份間的界線，例如第二幕中吳興國在台上藉由一根竹棒化身爲弄人、葛羅斯特等不同人物，自由在各個角色間穿梭來去；第一幕結束時，經由現場卸妝並以第三人稱指涉自己，吳興國似乎暗示著：「李爾王」只是扮演李爾王的演員（吳興國）的眾多分身之一。在暴風雨中無家可歸的李爾王喊出的「我是誰？」不只是一個形上學的問題（詰問弄人及不

在場的其他劇中人是否已經忘記他往日的地位），不只是一個半瘋的老人對自己存在的理由的質疑，更是一個劇場持續對傳統進行再造的劇場工作者尋找新的美學觀點時所提出的問題。

除了對「我是誰？」這個問題的處理以外，吳興國在第一幕中宣示的「我回來了」也值得特別注意。當代傳奇在 2000 年——也就是創團十五年後——因種種原因暫時解散，2001 年復出，第一個製作就是醞釀多時的實驗京劇獨腳戲《李爾在此》。《李爾在此》宣示著吳興國重回京劇舞台，也宣示著當代傳奇的復出。但是爲什麼要用莎士比亞？爲什麼要用《李爾王》？爲什麼要用這樣一齣戲來作爲吳興國重現台灣實驗戲曲舞台的跳板？吳興國不諱言，李爾王的性格與經歷和他自己頗多相似之處，因此選擇改編這齣戲一抒胸中鬱悶之氣。[9]

吳興國十一歲進復興劇校，坐科學武生。因爲他「沒有父親，也不知道父親的長相」，[10] 於是多多少少把教戲的老師當作是父親。孩提時代，因爲出生後父親就過世，吳興國在街坊嘲笑的陰影中成長，被認爲「命中剋父」。這樣的經驗和他後來與周正榮的父子情結頗有關連。他在陸光國劇隊遇到周正榮，二十七歲時經正式拜師儀式，拜周正榮爲師，改學老生，開始他京劇生涯中重要的一段歷程。他對父親代言者（師父）形象的想像與抗拒，正是《李爾在此》的主題之一。在吳興國的京劇生涯中，和周正榮的一次嚴重衝突是他想改編《李爾王》的導火線。在吳興國逐漸成爲一個成熟的獨當一面的京劇演員時，他也和志同道合的演員醞釀京劇「革命」，準備創立當代傳奇劇場，演出改編自《馬克白》的《慾望城國》。可以想見，這樣一來，在學戲過程中，和周正榮的摩擦越來越嚴重。吳興國回憶有一次學戲時周正榮仍像以往一樣，用棍子打他。吳興國抓住棍子，以離經叛道的抗辯語氣說：「老師！我已經三十歲了，知道求上進，學戲一定要用打的嗎？」周正榮放下棍子，從此不再跟他說話，到 2000 年 6 月過世都不再認他爲徒弟。經歷此事，吳興國認爲多年「情同父子的關係」就此斷絕，頗感懊喪。[11] 在周正榮過世幾天前，吳興國夢到他赤手空拳和周正榮對決，並且奪走周正榮的劍殺了他。驚醒後，吳興國感到

[9] 2004 年 3 月（台北），2005 年 6 月（上海），及 2005 年 7 月（台北）專訪吳興國。以下關於吳興國身世的部分，如未註明，皆出自專訪。
[10] 吳興國，〈自傳〉，《李爾在此節目單》（2001 年）。
[11] 同上。

「痛苦不堪」。這樣的夢似乎象徵著吳興國在尋求藝術主體性的過程中的兩難掙扎，他並不恨他的師父，但是如不經歷這樣揮劍斬斷臍帶關係的過程，卻也無法立足舞台，獨當一面。當時正好有一個機緣，吳興國在法國戲劇大師莫努須金（Arian Mnouchkine）邀請下到法國陽光劇團（Théâtre du Soleil）教傳統戲曲的身段，爲方便歐洲演員理解，吳興國透過他們熟悉的西方經典來教導京劇身段，於是《李爾在此》的雛形就在這講習班產生。

耐人尋味的是，吳興國在劇中以一人分飾了多個互相對立，彼此之間關係曖昧的角色，包括被誤解的父親——李爾王，被誤解的兒子——愛德佳，桀傲不馴的女兒——麗甘，以及另外一個受困於糾纏不清的父子情結當中的父親——瞎了的葛羅斯特。同時飾演被誤解的父親和不孝的女兒讓吳興國在展現對父權的抗拒時，同時想像「父親」或師父的回應。吳興國在劇中以不同的模式探討他與師父欲拒還迎的心結，例如舞台上令人目不暇給的快速角色變換，象徵著吳興國對於他的師父／父親及其背後所代表的京劇「純粹的」傳統的反抗。吳興國到此不再只是被侷限於老生或武生行當的演員，也不再是師父的影子。《李爾在此》不只是吳興國京劇生涯的寫照，也是一篇個人主體性的宣言。在各種角色行當間自由來去的能力，象徵著對純粹而單一的傳統的抗拒。

三、結　　語

在漫長的跨文化表演史中，莎劇早已成爲國際通行的貨幣和多國共有的文化資產（cultural capital）。《李爾在此》不同於大部分的跨文化莎劇改編，遠離政治，刻意運用文化差異和現實與虛構人物的反差來探討演出者本身的身份認同危機。類似這樣的獨腳戲的出現，顯示了一種莎劇演出模式的典範的轉移（paradigm shift）。以往演出較重視體現「原汁原味」，近年來的改編策略則偏重追求藝術主體性。

就改編策略而言，這一波新的莎劇改編的一些特質和格林特（Stephen Greenblatt）提出的「改編式的模仿」（appropriative mimesis）不謀而合。格林特在研究十七世紀歐陸文化在中南美洲的殖民過程時指出，當時普遍的殖民策略是編纂字典和大量研究當地方言特色和聲腔，藉由擬語言學的途徑把異文化納入殖民系統中。這種看似關心在地文化的作法其實是另一種霸權的展現。也就是說這種對異文化的包納並不涉及任何對該文化本身的瞭解和興趣（99）。

吳興國作爲一個改編者同樣地對伊利莎白時代英國的文化沒有興趣，也不把「原味」的英國風當作演出呈現的重點。然而不同於殖民者對文化的改編，吳興國的演出並不企圖把文化異己（cultural Other）同質化。正是因爲莎劇人物和演員的距離，才使得莎劇人物成爲吳興國自傳的參照地標。舞台上的文化異己（如：來自不同文化的李爾王形象）只是一個引子，成爲吳興國探索自己的形象的一個框架，是一個有機對話的對象。

《李爾在此》的演出和對《李爾王》的詮釋強調演員和觀眾存在於現在的時空，而莎劇中的「過去」只是一個參照的地標。然而，對於「文化權威」（authority）和演出的「真確性」（authenticity）的討論仍然主導目前對該演出的研究。例如：庸麗蘭（Yong Li Lan 的音譯）[12] 指出：「李爾王和吳興國在台上排比造成了對於李爾王這個具有普世價值的人物和一個演員的雙重表演（double enactment），〔……〕而這個雙重表演創造了吳興國的文化權威」（547）。她不認爲整個演出的重心在於重塑個人和文化的身份政治，而在於肯定亞洲演員的權威。其實這個演出的重點正是在於如何透過演出的雙重性重塑吳興國和他自己，以及吳興國和劇中人物的關係。儘管吳興國強調《李爾在此》反映了他京劇生涯中的重要片段，但是這個演出也重塑了演員和劇中角色的「生平」。誠如德・曼（Paul de Man）所言：「自傳也可能塑造並且決定一個人的生平；而自傳的作者也被自傳這文類本身的資源和思考模式所限制」（de Man 69）。儘管出現在舞台上的自傳確實受到劇場規範的限制（如：京劇傳統），但是自傳式的獨腳戲作爲新的表演方式也擴展了演員對自己生平和對劇中人物生平的詮釋的空間。

最後，我要回到「大我的莎劇」和「小我的莎劇」的異同。近年來，以比理斯托爲首的學者強烈批判當代藝文界對「莎士比亞」不帶個人情感的文化轉移，幾把莎翁作品當成廉價的商品般，在互不相識的陌生人之間轉手交易（36）。然而我以爲「小我的莎劇」展現了一個完全不同的面向。在《李爾在此》中，莎劇的人物，演員，及觀眾不再是互不相關的陌生個體，而是隱含一種相互理解的默契。爲數眾多的觀眾都已耳聞吳興國的身份認同危機和當代傳奇的復出。當吳興國在第一幕中跳出角色，以自己的身份宣布：「我回來了！我回到我的本行了！」時，觀眾似乎能感同身受，對其報以鼓勵的掌聲。從某一方面來說，觀眾進入劇場不僅僅爲了看李爾王在京劇舞台上的蛻變，更是爲

[12] Yong Li Lan 爲新加坡學者，沒有漢字姓名。

了看吳興國本人的蛻變。以阿多諾（Theodore Adorno）和霍克海莫（Max Horkheimer）爲首的文化評論家一向對文化工業持懷疑態度，認爲文化標誌的全球化經常威脅本土文化的發展，抹滅讀者和作品間的個人連結。《李爾在此》是當代傳奇的第三個改編自莎劇的作品，從不諱言和莎士比亞的連結，但其將虛構人物和擔綱演出的演員的生命歷程相結合，突出了個人在經典流傳過程中的主導地位。獨腳戲和自轉體的莎劇改編爲莎士比亞全球化的過程中開拓了一個新的視野。

引用書目

Adorno, Theodore W., and Max Horkheimer. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford UP, 2002. 94-136.

Bristol, Michael D. *Big-time Shakespeare*. London: Routledge, 1996.

Chen, Xiaomei. "Occidentalist Theatre: Shakespeare, Ibsen and Brecht as Counter Others," *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China.* 2nd ed. Lanham: Rowman and Littlefield, 1995. 43-58.

de Man, Paul. "Autobiography as De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984. 67-82.

Deelman, Christian. *The Great Shakespeare Jubilee*. New York: Viking, 1964.

Deleuze, Gilles. "Un Manifeste de Moins." *Superpositions*. By Cormelo Bene and Gilles Deleuze. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. 85-131.

Desmet, Christy. Introduction. *Shakespeare and Appropriation*. Ed. Christy Desmet and Robert Sawyer. London: Routledge, 1999. 1-14.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: U of Chicago P, 1991.

Hodgdon, Barbara. *The Shakespeare Trade: Performance and Appropriations*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1998.

Kennedy, Dennis. "Introduction: Shakespeare without His Language." *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Ed. Dennis Kennedy. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 1-18.

Lefevere, André. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. T. Hermans. London: Croom Helm, 1983.

Loomba, Ania. "'Local-manufacture made-in-India Othello fellows': Issues of Race, Hybridity and Location in Post-colonial Shakespeares." *Post-Colonial Shakespeares*. Ed. Ania Loomba and Martin Orkin. London: Routledge, 1998. 143-63.

Russell, Anne. "What Does Shakespeare Stand for? *Macbeth* for the U.S. Military." Unpublished conference paper. Shakespeare Association of American Annual Meeting, Bermuda, April, 2005.

Singh, Jyotsna. "Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Post-colonial India." *Theatre Journal* 41.4 (1989): 445-58.

Taylor, Gary. "Afterword: The Incredible Shrinking Bard." *Shakespeare and Appropriation*. Ed. Christy Desmet and Robert Sawyer. London: Routledge, 1999. 197-205.

Yong, Li Lan. "Shakespeare and the Fiction of the Intercultural." *A Companion to Shakespeare and Performance*. Ed. Barbara Hodgdon and W. B. Worthen. Oxford: Blackwell, 2005. 527-49.

黃承元，美國賓州州立大學比較文學系暨研究所助理教授。

反動與反撲：
英國文藝復興時期文壇和講道壇的交戰

蘇 其 康

摘 要

一五七〇年代至一五八〇年代之間，屬於新教的英國改革教會已形成國內宗教界的主流力量，同時政壇上重要人物的新教徒也與之互爲呼應，新教的道德標準、倫理規範、經濟觀和文化事務準則大致上與政府執政的基準相同，尤其是在首善之區的倫敦市。在藝文活動方面，固然有宮廷娛樂的層次，也有民間的層次，而剛好民間戲劇在這個年代也大肆開展，吸引了許多倫敦市民觀看。新教的宣教士和倫敦市政當局便採用講道宣教的方式和行政手法壓抑和攻擊民間戲劇的演出，將之視爲邪惡的象徵，但卻對宮中類同的情況似乎視若無睹。在這一連串的新教（尤其是清教徒）的攻擊當中，戲劇、詩歌、音樂、舞蹈以及其他娛樂都受到波及，文壇中人便出來回應反駁，意外地促成了英國首批正式的文學批評和理論的出現。本文針對這二十年間的現象，描畫出這種文學批評和辯誣思考的線索路向，藉供瞭解英國文思轉向的參考。

關鍵詞：改革教會，講道壇，劇院，舊教（天主教），諾斯布魯克，反文藝論述，葛森，《流弊之族群》，司徒斯，洛奇，席特尼

* 本文 94 年 11 月 16 日收件；94 年 12 月 8 日審查通過。

Reaction and Counter-Reaction:
The Elizabethan Clash between the Pulpit and the Literary Circle

Francis K. H. So*

Abstract

By the 1570s and 1580s, the Reformed Church of England had become firmly entrenched as the religious mainstream. Politicians who were Protestants joined efforts with the church in promoting a new set of moral, ethical, economic and cultural standards. These efforts were vigorously pressed in London where public artistic affairs and entertainments took place. Although the Protestant and Puritan preachers attacked such pastimes and entertainments from the pulpit, they paid no regard to similar activities in the court. Rather, they focused a series of conjoined attacks implicating drama, poetry, music, dance and other forms of pastime among the public. To counteract these "reactionary" efforts of the church, a number of heavyweight literary figures came out to refute the charges, thereby accidentally launching the first appearance of serious literary criticism or rather poetics in England. Focusing on this twenty-year period in England, this article maps out the contour of the critical and contentious purport of the two camps to provide an overview of the Protestant thinking of the time.

Keywords: Reformed Church, pulpit, theater, Catholic Church, Northbrooke, antipoetics, Gosson, *The Schoole of Abuse*, Stubbes, Lodge, Sidney

* Professor of English, Department of Foreign Languages and Literature, National Sun Yat-sen University.

十六世紀七〇年代後期，英女皇伊利莎白一世在位已二十餘年，在政治方面她已掌握實權，在宗教方面，改革教會的新教亦已大致操控局勢，偏遠的鄉間雖然仍有舊教的餘緒，卻已不足對新教（The Reformed Church）爲患。經濟方面，五〇年代的物價衝上新高之後，往後三十年通貨膨脹率和物價大致平穩（Williams 161）。大都會的倫敦市，人口在多年來緩慢成長，但卻在二十年間急劇擴增，由 1550 年的 55,000-70,000 人增至 1570 年的 86,000-100,000 人，並且以後快速增加（Williams 162-63）。到莎士比亞現身倫敦時，其人口已達 150,000。此中顯示，倫敦市已成了眾目所視和大家嚮往的人生和政治舞台。一方面倫敦成爲各方面政治力量的競技場，另方面也是各種意識形態和文娛活動的推銷場所，七〇年代到八〇年代之間，此地成了各種聲音，尤其是漸趨主流聲音大鳴大放的場所；而反諷的是改革教會之新教的聲音竟成了新霸權的主導。惟在文藝方面，教會這種聲音和主張卻選擇了把宮廷文化和大眾文化切割成兩種對象，一旦歸類後，主流的聲音便給後一類型的文藝活動戴上道德的帽子，加以譴責，但對前一類型的文藝活動卻幾乎不置一詞。因爲宮廷文化中人都屬高官厚爵之士，這種泛道德的呼喊便有欺善怕惡的嫌疑。此外，凡不能與政治和宗教目的搭上關係的藝文創作和活動，包括詩歌、戲劇、舞蹈和音樂等，都成了被修理的對象。簡單地說，以上這些文藝類目對新教而言是沒有自主性和自我存在的價值。然而後人看當時的社會和文化狀況，最爲人稱道的卻是這些非宗教取向的文化活動和作品的推陳出新，充滿了活力和新意。事實上，1570 年代到 1580 年代之間，英國社會的重大議題幾乎都是由改革教會的新教中人推動，爲了一新社會的耳目和取得導航權，竟釀成講道壇（pulpit）和文壇以及樂壇對壘，成爲社會內在矛盾的根源。

表面上有一批宗教的激進份子在推動社會泛道德的新標準，針對舊教部分教士腐敗的行爲以及其教理不合英國政情之處，提出新時代倫理和經濟規範的要求，事實上，整個年代從政府到新教熱中人士都在宣傳和推動政治的整肅行爲，比如著名的新教學者宣教士福克斯（John Foxe, 1516-87）所撰《行狀與碑文》（*Actes and Monuments*）搜羅了從新教角度所認定的殉道者，尤其是在瑪利女皇（伊利莎白一世同父異母的姊姊，1553-58 年在位）執政期間殉道的新教人士的紀錄，此書在他有生之年共印了四版，即 1563 年版、1570 年版、1576 年版和 1583 年版，可見這部書廣受重視的程度，也成了日後新教證明舊教壓迫新教史料的經典。值得注意的是這部書英文版的出版年份都是伊利莎白

女皇在位之時（至於此書的拉丁文版則在 1559 年法國的史特拉斯堡〔Strassburg〕首刊），配合新教重新出擊的運動，其政治意涵不言而喻。然而，所謂獨木不成舟，任何一個時代的社會運動和政治運動都需要有呼應的人和跟隨者，否則便不成氣候，在文化事務方面也如此。福克斯不是群眾運動家，而是以學者和傳教士（他在 1560 年被祝聖爲牧師）的姿態出現，並和其他的人搭配，包括了葛森（Stephen Gosson, 1554-1624）和諾斯布魯克（John Northbrooke, fl. 1568-1579）等人，而在政府方面，朝廷的新貴和樞密院（Privy Council）重要的成員都在鞏固新教的理念及其主張作爲，對舊教以及依附的舊貴族進行孤立隔絕，並切斷其經濟利益，其中最顯著的例子就是樞密院的秘書華星漢爵士（Sir Francis Walsingham，任職於 1573 至 1590）並深獲女王的信任（Neale 230-32）。連大詩人史賓塞在他的散文敘事之作也參與政論的操作，他的《當前愛爾蘭之我見》（*A View of the Present State of Ireland*, 1596）既貶抑愛爾蘭的文化和社會風俗爲粗野不文，也主張要用英國式的文明來馴服愛爾蘭人，只因爲愛爾蘭是舊教（天主教）的國度，諷刺的是史賓塞寫這本書的時候，英國的文明尚在模仿歐陸文明的階段，尤其是法國和義大利，而這兩國也都是舊教國家；事實上愛爾蘭的接受基督教化比英格蘭還要早，卻被詩人視爲粗野落後，當然史賓塞以爲這部書可以博得女皇和朝中新教諸貴的歡心而會把他從都柏林召到倫敦去委以重任，可惜詩人的投資落空了。史賓塞的盤算和宮中大臣一樣，按照當時的政治原則，他們認爲「君主決定臣屬的宗教信仰」（*cuius regio eius religio*）（Neale 235）。在這種大環境和氣氛中，已經轉型成爲新教國度的英國，塑製了一種「宗教熱情與政治」（Neale 223-39）之間的共生體系，最後女皇處理政治和外交決定時還要斟酌與之共存的宗教環境，包括了她的婚姻（Williams 281-86）。這個體系所發酵出來的文藝活動和理念，一方面使當代的藝文活動戰戰兢兢，飽受官方的箝制和虎視眈眈，另方面因爲有了監視和作品審查制便有了正面的和側面的回應，反而使文學作品和表演藝術獲得空前的大鳴大放，至爲反諷，而文藝復興時期文化表現的內在張力和複雜性也於此表露無遺。

本文針對這一反諷的張力，分析文壇對新教講道壇上所宣揚的某些主張和倫理規範的回應，以及講道壇如何建構壯大其政治影響力，反過來政壇又透過講道壇形成輿論與社會主流見解，訂立新的遊戲規則和倫理準則，包括藝文的創作方向；至於文壇和樂壇方面則是處於被牽制的局面，逼得要做出回應，

可是卻沒有政治上有力人士的奧援，如果算有的話便是女皇不時會邀請劇團到宮中表演，而幾位貴族和高官也擔任特定劇團的贊助人，使之不受取締。在這複雜糾纏的角力場中，下文試圖描畫出一些文藝批判傳統的軌跡。

新教的攻勢

新教中的聖公會（Anglican Church）教派由亨利八世所創，伊利莎白時代沿習舊制，仍然以女皇爲首，在思想上被當作屬於保守的右派，而民間激進的清教徒屬於左派，新教中傾向左派的學者和傳教士較多，也較樂於發聲。針對文學與藝術持反面意見的人主要是新教中的左派人士，或爲清教的同路人和支持者，有時他們甚至對右派的新教包括女皇不滿，因爲他們覺得新教的革新還不夠積極快速，其中惹怒女皇的事件包括 1560 年代牧師的祭衣之爭事件（Vestarian Controversy）以及對在教堂裡保留十字架的爭執，最後左派贏得勝利，但私底下女皇仍願意把十字架留在教堂內（Williams 459; Haigh 1993: 49-58, 209-12, 244-48）。

新教左傾份子對文學和藝術的意見也不是憑空製造出來。事實上英國有對詩歌置疑的傳統，並且包含了反抗傳統神職人員的情感在內，其中最爲新教支持者津津樂道的是柯羅里（Robert Crowley）於 1550 年在他所編的十四世紀長詩《皮爾斯農夫》（*Piers Plowman*）裡所開創的做法，充分表達新教在閱讀這首詩的觀點，把這首詩看成是反對舊教之作。不過本世紀當代的詮釋認爲柯羅里及以後的支持者無非用新教的觀點誤讀這首詩而已；這首詩在宗教上容或有異議的聲音，但並沒有反舊教，而且作者的政治立場上不完全是反動者，還算是平實的保守派（Scanlon 198-99），不過詩人在作品裡充分反對當時神職人員的貪婪腐敗卻是實在的。這項從十四世紀以降的社會傳統，到了清教徒的年代就更爲公開激進，頂著愛國主義的帽子和促進英國的主體性，新教徒們推動重新編訂英國的年曆節慶和假日，最後的結果和歐洲其他新教徒眾多國家的行事曆也不一樣。改編後的年曆，使英國從伊利莎白到詹姆斯世代（Jacobean era）形成一統攝的力量，使宗教情操鞏固了統治階層的作爲和法令，並以之解釋英國歷史，但因爲其中有爭議性，到了查理斯一世時，節慶有時反而成了國內裂痕的因由（Cressy 31-52）。屬於激進的清教徒在伊利莎白執政的早年，在神學觀點上是向歐陸學習，但在政治層面上，他們卻無意向馬丁路德和蓋爾文（John

Calvin）吸取靈感，反而向一群不甚知名的作家取經，這些作家包括朴尼特（John Ponet）（曾任梭斯貝里〔Salisbury〕的主教，1556 年瑪利女皇在位時流亡海外），著有《政治權力短論》（*Short Treatise of Politique Power*）、諾斯（John Knox），著有《反對荒誕婦女團所吹的第一波號角》（*The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women*, 1558），和古德曼（Christopher Goodman），著有《在上位掌權者該如何讓臣民服從》（*How Superior Powers Ought to be Obeyed of their Subjects*）（Shirley 19-25）。這幾本書分別討論君主是否有絕對權力，需否置於神權和實事求是的法律之下；同時也討論貴族需要帶頭遠離可惡可憎的罪惡場景等論述。到了 1574 年新教的理論家卡爾萊特（Thomas Cartwright，於 1569 年就任劍橋大學瑪嘉烈夫人學院神學教授）把以上三人的作品收編，寫成一部英國清教徒的手冊《完整平實的宣言》（*Full and Plain Declaration*），建議英國需要建立蓋爾文式的教會，並攻擊王權至上的體制，主張政教分離（Shirley 25），理由是英國國教的聖公會雖然取代了舊教，驅走了一個教宗，卻引來了一個臨時的教宗，也就是把當時的女皇作爲他們的精神領袖。這種顛覆性的言論反諷地使清教徒在三段論法的演譯上（syllogistically）和他們所攻擊的教宗擁護者（Papist）的天主教教徒站在同一陣線上反對國君的王權（Shirley 30）。卡爾萊特以其劍橋神學教授的地位的確攪動了不少漣漪。

顯然在朝的新教（即聖公會）也被在野的新教其他教派當成革新的對象，因此伊利莎白年代改革教會要走上漫長的改革日子。而部分民間的神職人員在某種程度上又成了戰鬥份子，反對以往的神職階層和傳統，他們也要求女皇能於每一個鄉鎮成立一個新教的教堂，另外他們也和非神職的新教徒爭奪掌控荒廢的舊教教產。因而伊利莎白就任後新教第一代的主教如朱維爾（John Jewel, 1522-71），便極力鼓吹要培育能夠傳教講道的神職人員，因爲百姓根本不知如何改變信仰，也不知如何放棄和如何接受新的宗教信仰（McCullough 90-91）。在這種本著啓迪民智爲己任的新教共識之下，不管是在民間的和在宮中的講道和證道辭都會往某一方向和道德層次傾斜，沒有多久更形成風氣。

搭乘在這年代的風向球中，十六世紀的圖詩文學（emblem literature）往往採取道德語氣指陳詩歌的荒誕不實在，不過圖詩文學作者這種做法也顯示他們對以往古典詩在現階段新潮流中帶給他們的焦慮不安；詩歌以往的光彩已全面萎縮，他們的指控共分三大點：（一）古代偉大的詩人要不是命途多舛，便是碰上不名譽的死亡，（二）詩歌作爲智慧的一種形式是不爲遲鈍和惡毒的當今社會所理解，（三）詩歌沒法把人養活，況且社會上也缺乏慷慨解囊的藝文贊助人（Clements 214）。這三個理由分屬不同領域，在理論上也不構成把詩歌視作道德沉淪的罪魁禍首和罪惡淵源的理由，畢竟這些抱怨是由作家自己發起，沒有造成風暴。聲音比較大，效果也更強烈明確的卻是由政壇方面所發動。

宗教界與政壇的串聯

1561 年春，教宗庇護四世（Pius IV）希望伊利莎白女皇派代表出席脫利騰（Council of Trent）新一輪的大公會議，女皇也有意利用這機會討論基督徒合一的可能性，教宗擬派一宗座代表到英國說明，可惜當時的樞密院秘書席西爾（William Cecil, 1558-72 年間在任）製造事端使宗座代表無法入境，並發動梭斯貝里的主教朱維爾撰寫《英國國教的辯言》（*An Apology of the Church of England*, 1562）一書，掀起文藝攻勢攻擊舊教，朱維爾同年回到倫敦，成爲攻擊羅馬天主教文藝作戰運動的主要人物（Booty xi-xxix）。此書出刊之後，激起許多對講道辭和辯護書寫的爭端刊物，史稱「大爭議」（the Great Controversy），單單 1564 至 1568 年間暫逃至比利時魯汶的英國堅拒國教人士（recusants）即寫了四十一冊反駁的書籍（Booty xxxix）。於此可見，文藝書刊和論述作品成了正反兩方（新教和舊教）打筆戰的工具，目的是宗教理念上的歧異解釋權，文藝作品一開始已淪爲工具，失去了它在藝術上的自主性，往後的主流論述和爭執更把文學作品視爲宗教觀點的婢女，使之無法自由發揮。朱維爾指稱新教徒猶如初期教會的基督徒那樣受誣陷，但他們卻堅守聖經原始的精神。「我們在做法上盡量守住教會的規範，但我們的對敵卻已弱化；按照我們古老和行之有年的法律，我們懲罰放蕩不羈的生活行爲，以及淫穢的言行，盡其可能並適切地守住安全的防線」（Jewel 1685: 140）。這幾行字雖然甚爲簡單，卻是日後新教中人用來攻擊不順眼的事物和作品的主要論述依據。基本上，該書的結論聽來極像一篇宣言，一方面和舊教劃清界線並將舊教醜化，認爲舊教失去了聖經的精神，另方面也用一個崇高道德的理念招來更多的新教信徒，語調和方向是最清楚不過了，凡是落在這個高道德標準的語辭之外的，都成了被攻擊的對象。

西方世界貶抑詩歌的論調一般認爲源於柏拉圖，不過伊利莎白年代英國

改革教會反詩歌傳統又與柏拉圖反對詩歌的原因不盡相同。新教的神學觀念唯「信」是問（*sola fide*），所謂凡信便得救就是這個說法的延伸。新教的意見領袖如馬丁路德和田德爾（William Tyndale, c. 1490-1536）認爲人的天賦自亞當背叛上主之後已無可挽救地腐敗而且具有缺陷，人要得救必須拒絕自身思維的產物，包括了人本身的想像和理性的想法，因此他們攻擊天主教對文學藝術的鼓勵和做法，因爲這些都無法找到在聖經上載錄的權威基礎，他們認爲藝術不外是以人的創造取代上主的聖言（Word of God），在英國方面，這種論調便成了反對想像力、想像文學及一切文藝活動的理論根據（Herman 37-38）。因爲傳統的假設都把想像力視爲詩歌的淵源，新教改革者便把想像以及藝術的產物稱作詩歌，而它的作者爲詩人，用來做他們反對舊教教義有關的標籤，田德爾便用「詩歌」一詞來表達他摒棄舊教教義和流風的做法。此外，莫爾（Thomas More）身爲《烏托邦》（*Utopia*, 1516）的作者又惹得新教改革者討厭，一方面他是天主教教義的辯護人，另方面他的作品又是虛構杜撰之言（fiction），於是在多層次上，包括神學論證上便不爲新教所喜歡（Herman 41-42）。朱維爾主教在《英國國教的辯言》裡便指控羅馬天主教寧願採用偶像和人的創製品也不要採用聖經（Booty 58），這個說法到今天還不時聽得到，尤其指稱天主教所用的聖像爲偶像，因此，在文藝復興研究中，偶像的摧毀（iconoclasm）以及對視覺藝術的置疑和猜疑成了很多學者致力發揮的一環。在當時大眾口味方面，抒情詩是趨於個人色彩和愛情的頌唱而減少宗教抒情詩的寫作，就以其時最具代表性的抒情詩文集《圖拓斯雜錦》（*Tottel's Miscellany*）而言，此集於 1557 年首刊，在七星期之間再印了三版，而在 1557 年至 1587 年間又再刊印了另外七版（Herman 48），顯見詩歌在當時大有市場。在此同時，斥罵之聲卻也不絕如縷，指稱這些是淫辭穢語之聲，不過其中有許多人被認爲是極端份子，因而減低了他們反詩情緒的正當性（48）。然而其中一名衛道之士狄瑞伶（Edward Dering，爲劍橋大學基督學院的駐院榮譽院士〔Fellow〕）對詩和傳奇作品的風行大爲不滿，在他的《簡明必備教義問答或教諭》（*A Briefe and Necessary Catachiseme or Instruction*）裡大肆抨擊《圖拓斯雜錦》和相關的詩文（Herman 48），此書在 1572 到 1606 年之間刊行了十五版，可見新教的氣氛和氣燄不只旺盛，也在注意社會每一個角落，尤其是有人氣和觀眾群聚的地方。抒情詩雖然著重個人的欣賞，但這個個人會成爲社群，而且遠離新教所容許的道德規範，即使作品有藝術價值，受讀者喜愛也免不了被指斥。至於從藝術而延伸出來超越文字和表層的意義同樣也不爲新教中人所喜歡，田德爾便攻擊天主教大量使用寓意（allegory）的象徵手法，因爲它扭曲了聖經中平實直接的說法，不過他卻同時承認聖經也會採用成語（proverbs）、比喻（similitudes）、謎語或寓意故事來解說（Herman 54）。然而在這些論證和辯詞中常常會透露新教中人若非有雙重標準，便是採用含糊模稜兩可的說法做指陳的基準。一切以新教的社會秩序和道德做依歸，政壇上的新教人士也如此唱和。

圖像和聖物雖然受到新教的污名化，不過，如果換另一個角度來看圖像，想像力和寓意的問題，便可得出完全不一樣的結果。中古手卷很多都有附圖，這些圖像佔了中古繪畫很重要的一部分。在宗教書寫方面，自十二世紀開始，很多神學論著推廣感性的觀念，尤以虔誠仰慕之情（devotional piety）的闡說爲盛，這些文字作品鼓吹熱切地吸收耶穌受難和殉道聖人之情，所以部分手卷便在文字之外加入這些情景的插圖或附圖，方便視覺的默想。特別在修道團體中，講道的人鼓勵聽眾從圖形中看出宗教的情操，也就是把物像和真人或其本性在圖形中渾融在一起。十三世紀方濟各修會式的虔敬仰慕（piety）之情便致力於這種精神的宣揚，因此，訓練和開發想像力就成了方濟各會傳教的一種方式和重要任務（Merback 43-57）。用現代的語言來解說，中古的世人在觀看圖像中耶穌受難、聖人殉道、或其他聖經故事裡的情景時，透過凝視（gaze），希望能從圖像事物中引導出一種超越昇華（sublime）的情感，也就是不要停留在視覺中血淋淋或裸胸露體或身體受殘害扭曲的畫面；即使眼前看見的是殉道、被釘死或謀害人命的情形，這種凝視之目的是使人把默想神聖事物受戕害的恐懼，轉向默想造物主的上主本身（Žižek 108-09）。在神學的推理上，甚至有想像上主樂於被觀看的自在情形，因此宗教圖像協助了教徒默想上主觀看他被觀看的情形，也就是觀看的人與被觀看的造物主在凝視中達到某種精神的契合。此外，有學者指出圖物形象對基督教非常重要，因爲圖像把基督降生爲人的觀念複製，而這個觀念又是基督爲人而犧牲的奠基石（Mondzain）。當中有非常複雜的心理和神學推理的因素和過程，不過這些情況的缺失就是觀看的人如果不能超越，便只能停留在圖片的物理層面，無法上達天聽，新教也就抓住這一點，大肆宣稱這些圖像都與舊教有關，因此宗教的圖像和聖物都是製造偶像和偶像崇拜，都要禁止和剷除，而面對聖物和聖經故事圖像所引發出來的凝視其實就是想像，因此想像力就成了被新教拿來整肅和譴責的對象。可能基於這一種疑慮和站在新教批判立場的前提上，後來在浪漫主義時代的英國批評理

論中，便把想像（imagination）和幻想（fantasy）分開看，前者是正面的，後者是負面的。因爲舊教在傳教中利用圖形形象來補文字說明之不足，也就是相當於文藝復興時期詩人們經常會抱怨他們的禿筆無法道盡文思和精妙情感那種困境一樣（包括了席特尼〔Philip Sidney〕的詩作），用世人有限的語言和推理來導引無限的上主的觀念時，只好求助於超越文字的圖形來提升觀照的層次，如此便進入了玄想的境界，亦即是墮入了新教所指斥的虛妄的想像中。其實詩的想像過程和宗教的觀照類同，可惜在改革教會的霸權爭奪戰中，詩竟成了代罪羔羊。

諾斯布魯克的反文藝論述

一般咸認，新教中的清教是後來居上的激進派。諾斯布魯克牧師往往被人誤認爲清教徒，其實他僅爲死硬派的新教徒（staunch Protestant）而已（Northbrooke xvii）。不過他在著作的前言裡自稱是「上主聖言的講道員」（Preacher of the Word of God），如果把這個頭銜放在新教朱維爾主教所鼓吹新教要培育和建立講道員的人才庫來看，它的重要性便顯示出來了。隱藏在這頭銜之下，其實諾斯布魯克表示自己能言善道，辯才無礙，可以正風俗，也可以帶領群眾。還有就是他守護著基督教的正宗精神，宣講的是「上主的聖言」，他的知識可以取代以往教士的愚昧，因此他的講道辭便成了有份量、有根據的話語。此外，掛上這個頭銜也有向當道和當權派輸誠的味道，代表他會維護著新教的精神和利益。他的重要著作爲《論反對賭博、跳舞、演戲、插曲短劇及其他虛耗之娛樂》（*A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes*），單從書名所牽涉到的廣泛層面來看，便可以看出他的企圖心，大有力挽狂瀾於將倒之態勢。此書約在 1576 年著成，次年在「書籍業同業公會事務所」（Stationers' Hall）登記出版，這個年代是新教認爲社會風氣和道德水準正在下降之時，在「劇院」（The Theatre, 1576 年開張）、「帷幕」劇院（The Curtain, 1577 年開張），以及「黑衣僧人」（Blackfriars）劇院開始營運沒多久，倫敦坊間，一片歌舞昇平。諾氏這篇論文，其實是一本書，旁徵博引許多聖經名言和典故，用來指揮和撻伐社會上種種不是。這本書在 1579 年再版之後又印了四版，此外這本書首次在戲劇史料上提到劇院的名稱，如「劇院」和「帷幕」之名以及舞臺上的各種題材（*DNB* XIV, 632）。以此推論，這

幾個倫敦市內、市外劇院的開張和營運極可能是刺激他寫這本書的主要原因，也就是說戲劇的演出是他關心的重點。

但就以跳舞一項而言，諾斯布魯克的針砭也不是孤立事件，因爲當時的確有許多衛道之士對跳舞的風氣憂心忡忡。跳舞大致上分成兩個階層，民間的舞有莫里斯舞（morris），急迫輕快的捷格舞（jig）和圓舞（round），而貴族的舞有從法國傳來的高利亞德舞（galliard）、從義大利傳入的伏爾他舞（volta）和柯蘭多舞（coranto），[1] 景況之盛使十六世紀末一名旅行家杭哲爾（Paul Hentzer）稱讚英國「在跳舞和音樂方面超越」德國（Pennino-Baskerville 476）。貴族和宮廷跳舞的活動衛道之士管不著，也無從使力，但民間的活動他們便有話要說。莫里斯舞是在戶外市集或野外眾人群聚的草坪上舉行，而且是集體的，不只眾所矚目，而且會使大家躍躍欲試，其中又以年輕人居多，影響所及，年輕人會積極到跳舞學校學跳舞，受歡迎的情形連外國的旅客都注意到了。倫敦「每週有兩三次舉行大型的跳舞聚會，其中有不少富有體面人家的妻子和女兒參加」，即使不跳，許多婦女都會觀看年輕小夥子在跳高利亞德的旋步和翻滾的舞姿（Pennino-Baskerville 478）。衛道者認爲這些舞蹈會引人犯罪，特別是第七誡（即毋偷盜），因爲如果工人跳了一夜這種舞，精力放在錯誤的地方，可能會傷害到自己，在激烈跳動中身體會受傷，受了傷第二天就沒法工作或太疲倦不能打起精神工作，因而導致怠工和偷工減料，等於偷了主人的工時，故犯了第七誡；其次疲乏倦累的身心會影響生產，製造社會和經濟問題；再來跳舞的行爲可能構成道德的威脅，使聖事受到褻瀆，安息日和神聖的日子沾上了人們色情和肉慾的想法，還會帶來社會上暴飲暴食的不良風氣（476）。

原則上諾斯布魯克並不反對娛樂（Northbrooke 52），他只是反對虛耗時光和資源的娛樂，也就是反對不事生產地過活，日以繼夜的玩牌和玩骰子，這些都是他極力反對的。對他而言，喬叟在《坎特貝里故事集》之〈賣赦罪卷者的故事〉（"The Pardoner's Tale"）裡所描繪的情形，也成了他申論的前奏基礎。故事說的是有一群年輕小夥子，經常胡帝胡天：

[1] 這幾種舞都以輕快以及繁複的舞步見長，莎士比亞的《第十二夜》（*Twelfth Night*）中的貴族都喜歡跳這種舞，其中高利亞德舞見 *TN* 1. 3. 100；柯蘭多舞見 *TN* 1. 3. 108；捷格舞見 *TN* 1. 3. 109。

諸如在街上騷動、擲骰子遊戲、逛窯子和逛酒肆，
在那些地方隨著豎琴、琵琶和吉他
日以繼夜地跳舞和玩骰子賭錢
並且盡情地大吃又大喝，
這些行為形同向魔鬼獻祭
在魔鬼的殿宇裡，使用詛咒的方式
而且是令人憎厭的冗長多餘（*CT* VI, 464-71）[2]

喬叟所說的這幾種情況，都成了諾斯布魯克申述的指標和橫加撻伐的現象，因此他可以名正言順地張撻前代大文豪也不齒的陋習。賭博、跳舞、靡靡之音、大吃大喝和進出風化區都是繼喬叟之後他所嚴辭指責的，這些行徑所引起的社會風氣和敗德更是不容忽視。針對時下吃喝玩樂和穿著的時尚（fashions），諾斯布魯克認爲會勞民傷財，於是他列出了五大反對原因：（一）使人失去信仰、（二）斗膽濫用上主的慈愛、（三）長期持續的惡習造成習慣性的犯罪、（四）財富和順境的安逸，使人沉醉，忘卻上主也忘卻改邪歸正、（五）竟日期盼活得長久而延誤正心修身（Northbrooke 9-15）。背後的理由，諾斯布魯克認爲人們因爲沉迷在這些虛耗中，忘了生命短暫，而必須面對死亡，故此，爲了不再淪喪墮落，必得除掉這幾個誤人的動機，於是他用青春和老年的對話，寫成有益世道人心的論文（Northbrooke 16）。他認爲在每個人有生之年，都要謹記「真理爲時間之女兒，爲一切德行之母」（*Veritas filia temporis est, et mater omnium virtutum*），因此每一個鐘頭和任何時間都要善度不能怠惰，正如耶穌基督不要讓工人虛擲光陰沒事可幹，因此在不同時段分別把他們叫到他的葡萄園裡工作，免得他們在街上虛擲時間（42-43；此典故原出自瑪 20: 1-7）。從這個基礎上引申，即使人們在休閒時，也要如西賽羅（Cicero）所說，人生在世本質上並不是投身於維持遊戲和娛樂消遣，而是有更重要更嚴肅的事情要做，就如聖保祿所稱的「不管你做什麼事，都要爲了光榮上主而做」（Northbrooke 45）。在這個前提之下，可以看出諾斯布魯克的出發點是倫理的，也是環保和經濟的考量，與其說他提出了新教的想法，毋寧說是他重新包裝基督教（新教和舊教均此）原本的精義所在。在推理上，基督徒若把時間都

[2] 內文所有譯文皆爲筆者所譯。*CT* 按慣例爲 *Canterbury Tales* 的縮寫，原文見 *The Riverside Chaucer*。

放在遊玩上，便成了不可忍受、不合律法的行爲，所以他建議可把時間放在讀經、閱讀好書、安慰病患、探訪犯人、濟助貧苦或好好地做份內的工作，這些都是上主聖言裡提過的（50; 63-64）。不事生產的遊玩和娛樂消遣是邪惡的，因此他用講道辭的口吻勸喻世人：「時常要委身在一種工作或正業上，永不讓虛假的慾念有喘息的機會，憑著虔誠的研讀和正直的工作和職業，抗拒肉身的驕奢，並善用慣常的齋戒、祈禱和悔改來控制淫亂的生活」（79）。這樣說來，雖然人們可以有娛樂消遣，在實行上，能夠配合諾斯布魯克說辭的娛樂便沒有幾樣，況且在工餘把以上打發時間的正當事情做完之後，空閒便所剩無多了。

到此爲止，諾斯布魯克都在分析道德和劣行之間的關係，而把怠惰、投閒置散和虛耗在歌舞吃喝玩樂的行爲列爲敗德，這個觀念影響了十六世紀的士紳階層，並且反過來要求所有的人都該工作，該有正當的職業，否則便會被視爲遊民（loiterer, vagrant），首次違反禁令的人，耳朵的軟骨上會被燒一個一吋大小的洞，再犯者會被問吊（Northbrooke 76）。這種法令不可謂不嚴峻，因爲遊玩賭博而被當作遊民，代價不可謂不大。差不多在諾斯布魯克寫完這本書的同時，司徒斯（Philip Stubbes）從清教徒的角度看墮落後的社會，所見之處盡是陰暗面，因而促成他撰寫《莎士比亞青年時，公元 1583 年，英國流弊之剖析》（*Anatomy of the Abuses in England in Shakespeare's Youth, A.D. 1583*），舉凡玩紙牌、擲骰子、打網球、保齡球以及其他作者認爲非法的娛樂都有所論及（Stubbes 173-77），尤其是在假日和週日時玩，他都不以爲然，在聖誕假期中他也不認爲可以玩上面這些遊戲和看啞劇表演（Stubbes 174），大體上司徒斯完全同意諾斯布魯克的見解，做法上其嚴苛的程度，更過之而無不及。從個人行爲的道德層面，司徒斯轉而討論社會層面的演戲方面。他把舞臺劇、插曲短劇和喜劇都視爲邪惡，會把神聖的事物變質成爲褻瀆，也會玷汙神靈（140-50），他借用奧古斯丁權威之言稱戲劇是由魔鬼所祝聖，尊崇異教神明，把基督教化帶向偶像和異教，故此給付金錢給戲子是大罪。此外他也引用古代賢人克利蘇斯圖（Chrisostome）的說法，稱戲劇爲撒旦的盛宴（*festa Sathani*），演員的舉止不外挑動人們的肉身傾向情慾和污穢（142）。這些意見當然也成了諾斯布魯克的迴響，於是他把戲劇和演員化約成爲「不能忍受，社會公益也不容許，特別是從福音的傳播面而言，……又如果花錢和財物在酒宴、節慶宴樂、賞付短劇演員、賭博和跳舞中人的話，那便是揮霍奢侈，因爲支付的人不會揚名於世，也不會青史留名」（Northbrooke 84）。他更指出劇場和醜惡賣淫之妓

院毗連，引導男男女女犯罪縱情縱慾（86, 196）。這種嚴厲的指控並不只是個人的意見，而是當時社會已成形的輿論。

其實諾斯布魯克攻擊劇院的正當性，就是因爲他看到劇院的影響力日漸壯大。那些本來屬於串場的短劇（interlude），原先是有季節性的和在節慶時才演出的，場面的熱鬧氣氛以及假扮的模擬重於故事情節，而那些節令又以舊教的天主教年曆作根據，後來的演出內容往往採用諷喻失政的當道（misrule），在改革教會反舊教情緒正濃時，這種流行的短劇便成爲掌權者嚴加監督的對象，端視其演出是否反教會或反國家（Axton 2）。大學裡的戲劇，基本上是由牛津和劍橋的學生所演出，雖然不必受監督審查，但大致上都和慶節（比如聖誕節）有關，而且他們都喜歡演出「嬉鬧之君王」（Lord of Misrule，又可作「失序之君王」）的戲碼（Elliott 69）。顯見串場短劇本來就是爲了娛樂而演出，情況單純，不過時而會影射時政，諾斯布魯克之大動作把短劇也列入他反對的行列中，其實不只有道德的顧慮，也有宗教（新舊教之爭）和政治正確示好的意圖，因爲包括了短劇在民間劇院裡上演時，逗趣和娛樂性高的戲碼會吸引大量觀眾，產生一定的後果，如「劇院」和「帷幕」都可容納三千名觀眾，這種社會現象令倫敦市政當局大爲驚慌，加上人多會有疫病傳染的顧慮，社會秩序、罪犯以及整體的安全，再加上講道傳教人員的加油添醋，用宗教和道德的帽子給人戴上之後，一場意識形態之爭便使伊利莎白年代的劇場從當初的功能變爲在新教觀點的道德上和宗教上不被接受的活動（White 138-39）。市府當局和各地教會的負責人甚至把原先指定給演戲的經費，挪來給投閒置散的傳道員作爲講道的酬勞。因此在 1570 年代，「聖言的演出」（Word dramatized）和「聖言的宣導」（Word preached）起了衝突，演員代表前者，傳道員代表後者，清教徒的新倫理思維於此大張旗鼓（White 139）。弔詭的是清教徒和新教的講道者拿演員和觀眾開刀，用高道德標準來勸世和嚇阻傷風敗德的戲劇娛樂行爲，卻不敢直接了當指正權貴相同的行徑，其中的政治考量顯而易見。譬如在 1573 年春天，貴族中有些顯赫之士極力幫忙演藝人員在倫敦市尋覓一立足點，「雖然研究早期劇場的歷史學者沒注意到，不過在 1573 年春，一名由內務總管大臣指派的何姆斯（Holmes）先生，受命在〔倫敦〕市內找一個可以演戲和短劇的地方。不過這企圖馬上遭到市政當局的抗爭」（Northbrooke, Introduction xi），可見新教的宗教倫理和政治力量結合，新的劇院只能往倫敦市外圍和近郊地方發展。

諾斯布魯克開風氣之先攻擊戲劇幾乎是替新教做了定調，因爲在英王愛德華六世的年代（1547-53），新教的宣傳者不只是寫劇本還演出新教的劇本，用世俗和流行的曲調來唱新教的歌和歌謠，甚至用圖畫和圖像來攻擊舊教以推揚新教的宗教信念和價值，新教所大肆宣傳的破除偶像（iconoclasm）居然由第一代的新教宣教師用圖像來推廣（Collinson 8），至爲諷刺。1580 年有一場地震，震後兩天坊間已有歌謠印行攻擊劇院，此外還有其他的簿冊，以及企圖心旺盛的道德說教的諷刺詩文（parodies）出現。不過這種形式的刊物在 1580 年代後期，就如同新教初期的串聯短劇和聖經故事戲劇很快便消失了（Collinson 16-17），要不是這樣，諾斯布魯克所主張和譴責的事物，便成了自打嘴巴。另有學者指出，英國在 1577 年之前，基本上沒有什麼反對戲劇演出的聲音（Ringler 80）。諾斯布魯克把問題弄大，把新教的做法和想法洗了腦而且形成質變，透過講道壇的制高點，他把宗教信念政治化，使多數沒有主見的人受到誘導而成爲社會上新的壓力團體，做法上與上一代的新教支持者有了一百八十度的轉變，目前他們所反對的就是從前自己人支持而且身體力行的，這毋寧是一個非常值得注意的思想轉捩點的歷史情景。

葛森的流弊說

因爲在倫敦城裡和通衢大道上蓋劇院成了一個政治問題，在市郊地方所能夠找到的樓宇場所便受限。因此，無論是在倫敦市、城外或附近市鎮區域的劇院往往和妓女戶同處一所而蔚爲邊緣社會奇觀（Lenz 835）。到了 1592 年，倫敦市長反對劇場的理由從傳染病的擴散改爲道德敗壞的指控。他寫給坎特貝里總主教（Archbishop of Canterbury）的函件中，就指出倫敦市青年的言行舉止、價值觀念和思想都受到演員的影響而變得邪惡，至於劇院所在也正好窩藏大量行爲輕浮不道德的妓女（Lenz 836）。倫敦市長基本上沒有必要說謊，但市府一向反對戲劇演出，他的函件有沒有誇大便不得而知，不過他希望坎特貝里總主教能夠支持他的做法卻是真的，一來倫敦市的教區屬於總主教轄區之內，二來總主教是英國國教的領袖之一，在朝中和在上議院都非常有影響力，更重要的是他希望總主教的話可以幫他在上奏樞密院時有加分的作用，故而他的訴求便從社會安全和衛生環境的角度轉向對道德墮落和污染心靈的控訴，以博得宗教人士的認同，他這個說辭和講道壇上傳教士的說法同出一轍。近年來

學者把當時的清教徒和演員對劇院評論作分析，最後得出這樣的結論：劇院不是窯子，但聚在那兒的人也不是什麼無知的觀眾單純爲了演出的美感而結集在劇院裡。劇院的確是男性和各種形式、階層的婦女碰面認識的最佳場所（Lenz 837）。但是戴著有色眼鏡看事情的仍然大有人在，很多當時的人，尤其是官員們都認爲劇院和賣淫有關，諾斯布魯克的書在 1577 年出版，到了 1579 年出第二版，但似乎再版也沒有把他的戰線拉大，因爲市面上對牧師的著作反應平淡（*DNB* XIV, 632）。一來是民間對天主教教理的依循一時無法根絕，有些牧師還得靠天主教的要理問答（catechism）來幫忙傳教，即使在改革教會中，舊教餘緒仍在（Haigh 1987: 176-208）。二來許多新教徒對宣教師相當反感，他們不是針對個人，而是因爲牧師所宣講的道理反而給教徒討厭講道一事火上加油。宣教師如諾斯布魯克大概會認爲教徒對講道反感是因爲人墮落了，心靈無法重生所致（Knapp 30）。不過，教徒的厭惡也和牧師講道的技巧有關。事實上，牧師講道的功能普遍不彰，效果也不佳，新教大力推動的講道宣教只產生了少部分的虔誠教徒，大部分的教眾對教義仍算是陌生愚昧，甚至產生冷感，連宣教師和牧師們都覺得尷尬不已（Haigh 1984: 205-14）。但諾斯布魯克長篇大論的談道德，攻擊文藝圈，無形中配合倫敦市政府處心積慮地把戲院驅離市區。諾斯布魯克之外，牧師葛森也振振有辭地力主劇院的淫穢和戲子之敗壞善良風俗，因此，戲院成了反教會的象徵。葛森的代表作名爲《流弊之族群》（*The Schoole of Abuse, Conteining a Plesaunt Invective against Poets, Pipers, Plaiers, Iesters and Such like Catepillers of the Commonwelth*, 1579），雖然比諾斯布魯克的論說短了許多，卻在文壇掀起了極大的風波，而且在論證上也和諾斯布魯克相近，連題目也類同，但一來他的身分背景和前者稍異，二來他的獻辭也牽連到當日文壇上一名極爲重要的人物，因此引起極大的注意。

一度是牛津大學的學生然後成爲新教的牧師，葛森起初對文藝的興趣是人文主義式的，而非一般論者所稱的清教徒式的。他也曾經寫過劇本，希望透過白話英語可以達成拉丁文那種優美的修辭來說服普通的讀者進德修業。他第一個傳奇劇本便是《菲亞洛之伊菲孟瑞德斯》（*Ephemerides of Phialo*, 1579），連他散佚的劇本都有強烈的人文旨趣（Hilliard 226）。但在他決定繼諾斯布魯克之後攻擊文學藝術會腐蝕人心時，在他的《流弊之族群》中便特別寫了一頁「致讀者」的短文，聲稱：

> 讀者諸君，你們一定會想說我賣玉米卻吃米糠，交易葡萄酒卻喝清水；因為我把你們驅離戲劇場所，我自己的作品反而每天在舞台上演出，這已是足夠的證明我行事荒唐，可以把這事切割出來反對我。不過如果你們看見每當我想起此事時，我眼睛裡流了多少淚，你們便不會責怪我浪費了那麼多的時間，因為我根本不知道自己做過什麼事，不過最後大家可以讚許我，因為在獲得莊重嚴肅的忠告之後，我已回復正途的步伐了。（Gosson 3）

葛森一面替自己先前「無知」的行爲辯護，一面也爲惹人非議日後可能被抽後腿的前科打預防針。他先從詩人下手，稱其地位早在柏拉圖時已被置疑，在面具之下詩人屬軟性和女性化的作家（effeminate writers），爲美德的敵人，更是「謊言之父、虛榮的吹噓者、流弊的各種族群」（Gosson 4），這論調不只以偏概全，更有弱化和醜化詩人的嫌疑。「女性化」一辭在這個年代表示不健康不正常；易受撥弄、腦筋弱化、非理智、以及缺少堅毅和力量的代名詞。他舉出接近所稱女性化的古典女詩人沙浮（Sappho）爲例，此人能歌善舞，卻欺詐成性以及行爲不貞（5），故此，對葛森來說，女性化的詩歌就是壞東西。然而，在古典時代亞里斯多德在論詩時也會分開文類討論，譬如抒情詩、悲劇（韻文敘事詩）、喜劇和史詩等，各有不同的特性和型態，可惜葛森眼中只有柏拉圖，沒有亞里斯多德，有哲學觀點，但忽視文學觀點，對他來說，詩好像只有一種類型，而且通通都可以歸類成他要指出的流弊，也就是最卑下的型態。在論述中，他稱詩的技巧和學詩的人會被帶引到「吹笛，從吹笛到演戲，從演戲到享樂，從享樂到怠惰，從怠惰到昏睡，從昏睡到犯罪，從犯罪到死亡，從死亡到魔鬼」（Gosson 6，另見 14）。按照這種推論，詩歌、音樂和戲曲三者被他視爲綁在一塊的玩意（Gosson 8），以及其他休閒遊藝的形色都是導向罪惡深淵，所以他稱從事這些活動的人都是暴民、賤民（rabble），一度被趕出羅馬城，但當這些賤民包括了「詩人、吹笛者、戲子、變戲法者、小丑和舞者，再度被接納時，羅馬市內據報凱子愚人比智者要多出許多」（10）。這種說法不只是諷刺，其實還是他對羅馬文化墮落的價值判斷，當然主要是他要影射當前英國社會的走向，如果他對羅馬的評價令人難以接受，叫人難堪，那對當時的英國要走上同樣的路便是警訊，而且強力暗示英國不要羅馬文化。這一論點他倒是和伊利莎白女皇的業師艾斯坎（Roger Ascham）對義大利文化的批判一脈

相承（Ascham 68-91）。

對當時最具影響力的戲劇，葛森爲他曾寫過喜劇再次提出歉意，並稱其出發點是好的，不過以後不會再寫了（Gosson 13）。雖然他同時指出有些戲劇可免責，不過某些演員的媚態會傷害眼睛（13）。他說得最重的話卻是直指出入戲院場所的人：

> 為了慶賀安息日，人們群聚在戲院裡，在那兒開了一個淫穢的市場；不是說所有不潔的行為都在那地點周圍產生，如同在羅馬城那樣，而是每一個浪子和他的女人，每個男人和他的情婦，每個生張熟李和他的阿花，每個騙子和他的妓女，都在這街頭認識，也在這兒平價交易，但可能在別的地方講好價錢付款。（Gosson 10）

這頂大帽子把灰色地帶都變成黑色，而出自一名牧師之口的指控，更具宗教層次的份量。安息日本來應是教堂最忙碌的日子，而今人們竟都往劇院跑，基於牧民職責、使命，拯民於溺和使教堂不致空蕩蕩，葛森不得不說重話，這一點是許多記載當時劇場歷史的人經常提到的情形。神職人員不喜歡劇院，因爲劇院把教徒搶走了，中產階級商人和工頭師傅也反對戲劇，因爲這些娛樂使他們的學徒丟開工作，而且支付學徒們花不起的門票錢，因此，與其稱爲「清教徒的攻擊」（Smith I, xiv-xxi），倒不如稱爲「中產階級的攻擊」來得更爲恰當（Ringler 81）。原則上，葛森認爲看戲是一種叛教（apostasy）行爲，與享樂主義者（epicures）和無神論者（atheist）息息相關，這一點在他後來的作品《五步駁倒劇》（*Plays Confuted in Five Actions*）（1582: C3v）裡有提及，與基督教的宗教信仰在論理上相違背（Hilliard 236）。事實上，他的主文小冊子所用「流弊」（abuse）一詞，原出拉丁文 *abusus*，意即浪費不實用，非功利的行爲（Kinney 48）。於此可見，對他來說宗教上的好也應該可以經世致用，也可以是功利主義的，這個想法在本質上和清教徒的思想價值吻合，所以他被誤認做清教徒其來有自。此外，葛森舉出古代荒唐淫穢的行爲作爲證明和支持他所說的種種狀況，包括怠惰和昏睡，大有生於憂患死於安樂的感慨。作爲證言，他還說論文所列舉的各種流弊，都沒有超出他目睹耳聞的範圍，並稱他的演講

（"Lecuture"）如果叫人乏味生厭，聽眾大可不聽回家去（Gosson 19）。[3]

葛森所說所論，大體上諾斯布魯克和其他前面名氣較小的人都已經提過，可惜這些人包括諾氏，都沒獲得更多的注意和迴響，其中很大的差別就是葛森在論理的沉著和修辭方面佔了許多便宜，而且他寫過劇本，更能從容地直接切入劇場的描述和表達（Hilliard 226-27），而且葛森把他在牛津所學的修辭手法都用上了，獲得相當的成功（Kinney 41-42），不過諾氏等人成了葛森的開路先鋒，也營造了這種新教講道壇的風氣。稍後的孟戴（Anthony Munday）按照葛森的說法，另寫一書《針對兩煽動小冊之簡答》（*A Breefe Awnswer Made Unto Two Seditious Pamphlets*, 1582），完全支持後者的論點，尤其是戲劇和劇院的論題。孟戴把葛森當作開第一砲，並把自己的書獻給朝中的樞紐人物華星漢爵士。這一輪的攻勢之中，孟戴不只批評戲曲和劇院的流弊，更認爲演戲本身就是罪過，違反上主和人的法律，從八〇年代開始，爭論的話題便變成神學上的爭辯，除了構成社會上的邪惡劣行之外，還因爲從聖經引錄中證明了戲曲是非法的，所以要禁止和壓抑（Ringler 81）。

基本上葛森的論述分成兩個脈絡，其一是歷史上的原因，在歷史上有早期教會教父的傳統（patristic tradition），他們普遍反對戲劇、歌唱，以及嬉戲笑謔的民間故事。另一原因則爲道德的，倫敦戲劇集散地常聚集不正當的婦女以及素行不良的人，這些人的行爲既不檢點，也不收斂。此外還有外國來（特別是義大利）的影響，尤其義大利是新教的死對頭國家，因此葛森才會叫眾人「塞住耳朵，不要聽詩人、吹笛的和演戲的，把雙腳從劇院之地抽回來，把眼睛轉開，不要看虛榮的東西，流弊的最大風暴便會萎頓，如此，一條美好的路徑便會再行踏出來迎向更美好的生命」（Gosson 15）。

文壇的回馬槍：洛奇的《詩辯》

葛森的文章出版沒幾個星期，因爲許多論點針對戲劇，當時的演員們便馬上聘請洛奇（Thomas Lodge）寫成《詩辯》（*Defense of Poetry*, 1579）一小

[3] 在這個年代，所謂 lecture，就是宣講福音，因爲宣教師（preacher）普遍都被稱作演講者（lecturer）（White 139），成爲新教的特殊用語。葛森其後在 1584（或 1585）年二月二十八日便被任命爲 Stepney 地方一教堂的宣教師（lecturer），年薪三十鎊（*DNB* VIII, 264），算是不錯的收入。

冊子，他們自己同時演出一齣道德劇，名叫《眾戲之戲》（*The Play of Plays*）的舞臺劇來替戲劇說話，更把葛森從前所寫的兩齣戲搬上舞臺來破壞他的名譽（Hilliard 227）。

洛奇的回應固然直接替詩及戲劇作辯解，也是文壇中人正式對新教推動箝制文藝活動和創作的反撲。葛森的基本論調可分成三點：（一）詩歌無用，糟蹋時間和心血，（二）詩歌是謊話連篇，爲謊言之母，（三）詩歌是濫用和流弊的保姆，孕育罪惡的種種。針對這些議題，洛奇採用同屬社會影響層面的文化批判角度作答，雖然不算是嚴格的文學批評，卻對伊利莎白年代文學批評的發展具有歷史重要性的價值（Smith I, 63）。首先洛奇認爲葛森妄語多於判斷（fuller of wordes then judgement），而且他挑戰後者口是心非（speakest thou as thou thinkest?）（Lodge 64-65），後者之所以不喜歡詩歌是因爲他不懂其中的真意（66），這是相當嚴重的指控，幾等於把葛森的信用消耗殆盡。簡單的說，講道辭的標準不能隨便用來評斷文學作品，不懂文學更不能胡亂批評。然後洛奇引用羅馬悲劇作家和散文家塞尼卡（Seneca, c.4 B.C.-A.D. 65）的權威話語說：「研究詩人的作品是幫助兒童做好準備以便可以理解智慧，古人也教導 Eleutherias 之藝術，因爲透過知識的工具，這些受過薰陶的兒童藉著哲學會變成自由人（*homines liberi*）」（67）。所謂詩人無用論，在此獲得一唱高調的回應。至於詩人說謊，葛森的意思是詩人用修辭的色彩遮蓋不方便表達的語辭，用機鋒的語句來磨平猥褻的表達。洛奇反過來指稱葛森濫用言辭，修辭之爲用殊非謊話連篇，因爲詩人「樂於說智慧女神（Pallas）從邱彼得的腦子裡誕生時，他們的本意不外是說所有的智慧都是從頭上長出來，都是從光明之父那兒來的；直接的說，所有的知識學問都存在於阿波羅的塑像裡」（66）。雖然洛奇已做了回應，但後來的學者還忍不住再加入釋辯的行列。葛森原來的文句爲「涂里額年事漸高，判斷成熟時，他〔把詩人〕認做謊言之父，虛榮的風笛，和流弊之族群」（"Tullie…elder in yeares, riper in iudgement, he accompted [Poets] the father of lyes, Pipes of vanitie, and Schooles of Abuse."）（Gosson 4）。這句引文因爲號稱原典出於西賽羅（Cicero），故對他論說的權威有加分的作用。但是十九世紀末二十世紀初耶魯大學的中古文學學者古克（Albert S. Cook）卻翻查西賽羅的主要著作也找不到這句話的對應原文，古克認爲除了節奏之外，文辭不像是西賽羅的話，最接近西賽羅的語錄則爲「要是他的生命能夠延長雙倍，他也沒有時間去閱讀抒情詩人的作品」（Cook 104-05）。但這句話和「詩人是謊言之父」顯然有暗渡陳倉的嫌疑了，也和「詩歌是謊話連篇」扯得太遠了，如果不是葛森誤讀前人的作品便是居心可疑。關於指控詩歌最後一點，葛氏只看到渣宰和垃圾，卻看不到作家的苦心。洛奇說索倫（Solon）用裝瘋來激勵雅典人，喬叟用輕鬆愉快的脈絡去非難罪惡，但他的文字和用意都是嚴肅的（Lodge 69）。不過洛奇也了解情形的複雜，所以他也厭惡那些享受下流猥褻的詩人（76），戲劇的功能也可以用來激勵豪情，使危邦在緊要關頭凝聚力量，終於贏得戰場上的勝利（77）。例子雖然只有一個，卻表明了詩的社會功能，以及詩人絕非無用之人，另方面流弊是存在的，但其本質既非全面性，同時也被洛奇和有識之士摒棄，所以不能責怪詩人而將之打爲罪惡之母。

除了戲劇之外，洛奇也替音樂說項。葛森認爲好的音樂搭配莊嚴的慶節，使聞者動容而和遠離貪杯，使人從粗魯變得斯文，使戰場上的士兵按音律進擊、守衛、撤退以及追隨等，真正的音樂順天意、奉法紀、愛群眾，但當代英國的音樂卻淪爲瘋癲的莫里斯舞蹈，使人變得無價值（cattel），靠歡樂的行乞、等待救濟來渡日，總之是侵占了大家的荷包（Gosson 6-7），並且毒害了心靈和大眾福利（8）。洛奇強調聖經裡的大衛王也用豎琴歌唱和讚美上主，而希臘的哲人也贊同音樂，至於葛森所譴責的吹笛手，洛奇也認爲討厭可憎，他也不會讓豎琴把人變成歡樂的乞丐，雖然他知道葛森是一名公開宣稱自己是劇作家的人，同時也是微不足道的演員（Lodge 78-79）。這種回應可說有交集，也可說是沒有交集。葛森說最好的音樂是「天樂」，而其流弊則成了當日叫人樂而忘憂淪爲乞丐的音樂，洛奇馬上將前者一軍，說既然好的音樂是天樂，人間的好音樂便是讚頌上主的聖樂，而音樂之爲用，連非基督徒的希臘哲人也認同，在這一點上兩人是沒有異議的，洛奇談的是音樂而非靡靡之音，關於後者洛奇也不以爲然，但如果葛森把音樂污名化，洛奇也用同樣的招數回敬。因爲葛森在自己的論文裡稱詩歌、音樂和戲劇是連體的怪獸，洛奇便翻前者的舊帳，既曾寫劇本和演戲便等於和靡靡之音共處一堂，做賊的無權喊捉賊，所以洛奇說「直到我更清楚你腦子裡想的是什麼，這一點我便暫此打住」（79）。雖然葛森已「懺悔」在先，洛奇還是抓住他的尾巴不放。洛奇的辭鋒犀利，頭腦清醒，掌握敵手的要害，清脆的一刀使對手爲之語塞，不愧是法學院的高手（他在 1578 年時還是林肯法律學舍〔Lincoln's Inn〕的學生，後來棄法從文，他的浪漫詩歌〈席拉變形記〉〔"Scillaes Metamorphosis," 1589〕成爲後來莎士比亞的長詩〈維納斯與亞度尼司〉〔"Venus and Adonis"〕的原型）。

關於第三點葛森認爲吹笛手和演員都是騙徒。洛奇指出葛森所不喜歡的戲劇中的樂器全都屬於古代傳下來的，非爲當代的產物；演員的服飾在羅馬時代已如此，當世的演員不外沿襲舊制把衣服的形式和角色配合。至於演戲的日子，羅馬人的做法是配合時令節日以便愉悅取樂，當代的英國只不過沒有太多的更動日子而已，況且亞里斯多德曾明說，模仿可使人欣喜獲得樂趣，把這些情景搬到舞台上而誘發出德行本來是一件好事（Lodge 82-83）。作爲結語，洛奇說：「我友善地向葛森說再見，希望他用更多的明辨（discretion）來調和他的筆桿」（86）。這句話無疑深深地再刺了葛森一刀，在氣勢上使後者氣屈。不過洛奇可是從文學批評的角度取景來辯正。

葛森原來的議題本來是指出詩歌的濫用和流弊，成爲孕育罪惡的溫床，但他僅用古代的例子輕描淡寫的帶過去，可能原因是他自己曾寫過喜劇，不想把舊傷疤痕重新挖開，因此他的解說有點模糊，不過和他同年代的魏斯通（George Whetstone）在爲自己的作品《普魯摩斯和卡珊妲娜》（*Promos and Cassandra*）寫獻辭（1578）時，卻指出了喜劇的一個現象：義大利的喜劇淫蕩挑情，誠實的觀眾會感到悲哀，而法國和西班牙卻模仿義大利的風情，只有德國的是聖潔的，因爲德國人搬上舞台的就是傳道者在講道壇上所應該說的。英國人在這方面落空了，不夠審慎，而且有點失控，但求觀眾可以得一場笑，所以往往小丑伴著國王，在提供嚴肅的咨議時，他們給了愚蠢的建言，用一套說法給所有的人用，這種不合宜不合體統的安排就如烏鴉之無法假冒夜鷹的悅耳歌聲一樣，所以小丑裝出來的演說也不會與實況相稱（Whetstone 59-60）。魏斯通上面這一段話，基本上是用作品來論文藝，而不像葛森的完全用道德準則和宗教思維來看問題，雖然魏斯通仍有一個泛道德的框架在背後，但他在說到英國喜劇的「不合宜不合體統」（*Indecorum*）時，似乎心中已有一個文類的基準，雖然那個基準其他的人不一定同意，但就他所採用比較的方法來探討喜劇的精神和文化流風之差異時，我們應該可以肯定他用人物造型和結構的原則做批評的出發點，正可補葛森單純用講道的勸世警語之不足，也沒有後者以罪惡的前提來嚇阻觀眾和聽眾。然而比對魏斯通時代劇作的實況，我們馬上可以發現他的說法在舞台表演方面沒有說服力，因爲他所服膺的德國戲劇沒有什麼市場，在葛森那個年代，具有市場和吸引觀眾的喜劇是從義大利傳來的藝術喜劇（*commedia dell'arte*），而且傳遍歐陸。魏斯通所謂「淫蕩挑情」顯有過當。此外，單以二十年後的莎士比亞爲例，小丑和國王便常常湊在一起而且獲得非

常成功的舞台效果，喜劇如此，悲劇也一樣，換句話說魏斯通的「文類」批評想法原則可行，但效果不佳，也沒有什麼人採用，莎士比亞的戲劇一出現便戳破了這個批評的誇張氣球，更不用說葛森原來僵化的道德標準難獲文壇中人的信服。然而可以斷言，葛森的論述，除了在新教的宣教師之間盛行，在創作界也有人聲援，不過既非主流，也沒有什麼實質的效果。

席特尼加入戰局

除了洛奇之外，當時文壇的重要人物席特尼（Philip Sidney）也捲進了葛森的風波裡。葛森雖然和席特尼沒有什麼深厚交情，卻把《流弊之族群》獻給他。席特尼是新教徒也是赫赫有名之士，不過葛森極可能不瞭解前者的文學觀而需要透過史賓塞，但後者的《牧羊人之月曆》（*Shepheardes Calendar*）是在葛森的作品登記出版兩個月之後的 1579 年 9 月才面世（Herman 33）。雖然葛森之作主要針對戲劇，而且洛奇也馬上有了回應，但他也提到詩歌，並且在沒有徵得當事人同意之前把席特尼扯了進來，所以後者也在非常短的時間內反應，寫成了和洛奇類同的《詩辯》（*An Apologie for Poetry*）一小冊。開宗明義席特尼便說「我有很正當的原因來爲可憐的詩歌作同情的辯解，因爲它從學問最高的評價跌落到成爲兒童的笑柄」（Sidney 151），可見席特尼非常在意這件事的發展。一旦他默認葛森的奉承，他所有的詩作也就別想獲得他人的尊敬。雖然他不見得完全反對葛森所說的流弊，不過有學者認爲葛森這樣做是因爲他希望獲得席特尼的資助（patronage），而有證據顯示他獲得了資助（Orwen 576）。這個看法不知是否與葛森可能獲得倫敦市政府的資助（見後述）的證據混爲一談？如果不是，葛森以同一部冊子同時接受不同來源的經費支援，顯然有損他的操守。

就葛森指控詩歌之不是的第一點，席特尼的反駁認爲沒有任何學問比詩歌更能教化和感人走向德行，在學問的功能方面無出其右（Sidney 152-54），詩既能愉悅心靈又能感動人心，而這種感動是高於直接教導的層次（171-73）。詩在教導德行和真理（veritie）方面比歷史和哲學優勝，事實上史家和哲人要獲得大眾的欣賞接納，第一道門檻還得手持詩歌的護照（153），況且詩人把想像塑造成理想的模範，把柏拉圖認爲最高層次的理念（Idea）彰明，也因此古代希臘會把詩人的位階視作眾多知識之首（156-57）。對於第二點，席特尼說

詩人最不會說謊，詩人只會肯定，不說明何者如何或非如何，卻說出應如何或不應如何，所以詩人根本不用說謊，在作品中如用到名字時，不在建立歷史紀錄，而在使作品的圖像更生動化，詩人用賽流士（Cyrus）或伊尼亞斯（Aeneas）的名字時，只爲指出像這樣的人，他們的聲譽、命運和身分地位該如何而已（185-86）。關於第三點，席特尼說濫用當然會造成傷害，但善用卻是好事情，譬如《羅蘭之怒》（*Orlando Furioso*）和亞瑟王的詩永不會叫士兵討厭，甚至連野蠻的突厥人和韃靼人都喜歡詩人，透過詩人，他們的學者獲取知識的第一道曙光，而軍旅中人也從中取得勇氣的動能（188-89）。事實上，詩人沒有教唆人對至上神（Deitie）有錯誤的想法，詩人模仿已經受到誘導的意見而已；柏拉圖其實也沒有拒絕詩歌，他只是拒絕詩歌的濫用，而且，在他的對話錄 *Ion* 裡，柏拉圖就給詩歌高度和神聖的贊許（high and rightly diuine commendation to Poetrie）（192）。其中的濫用和流弊過錯不在詩人，而是讀者把其中反映的意念自行轉化爲醜惡的行爲。對於甚爲葛森所詬病的喜劇，席特尼先把它和悲劇分開來論，他認爲喜劇也該產生快意（delight），這是永久的也是當下的。但一些喜劇作家把快意和笑謔（laughter）混爲一談，然而笑謔往往是因爲我們自身或本性失衡時才會產生的，笑謔含有譏諷的搔癢作用，兩者有時會合在一起，但有時卻是不相容的（199-200）。他要指出的是喜劇的濫用就是流於笑謔，而詩歌真正的目標是讓人得到快意（200）。在這個簡短的辯解中，席特尼一面說明喜劇不一定墮落，一面也直搗這種戲劇的本質，從形上學的層面來看喜劇這個文類，是亞里斯多德以來少有的談喜劇結構和本質的文章，意義重大。在說到語言的格律及其與音樂的關係時，席特尼以其飽學見聞，拿英語和古典語文如希臘文和拉丁文以及其他現代語言諸如義大利文、荷蘭文、法文、西班牙文比較，來說明英語更適合詩的各種格律節奏，不管是古典的或現代的格律都如此（204-05），然而不知什麼原因，他沒有把德語計算在內。德語雖然和荷蘭語接近，畢竟也是另一種語言，不知當中有否政治和宗教因素的考慮在內？因爲德國新教的神學思想等於是英國的導師，總不能讓那時的英國人對德語有輕視之意。最後他要說的是如此有價值的詩歌，充滿了醞釀涵養德行的快意，帶動了知識的高貴名稱和秉賦，決不會虛假和軟弱，但在當代的英國得不到應有的重視，其過不在詩人，而在詩人的模仿者（poet-apes），詩的確秉承了神的啓發而可以寫出永垂不朽的情景（205-06）。這種說法和辯析，似乎沒有和指控的言論正面抗爭，卻能從容脫困，頗有四兩撥千斤之勢，

深得演說辯論的三昧。

大體上如同洛奇一樣，席特尼回應了葛森三大控訴，此外他也在分析戲劇，譬如在解說《葛伯德》（*Gorboduc*）時，把道德和藝術分開來看免得糾纏不清，這一部英國最早的悲劇雖然符合道德規範，卻難以說合於藝術準則，譬如說用亞里斯多德的時間和地點的規律來衡量時，便難謂適格（Sidney 197），於此，他引申出要談藝術就需要談風格（stile），配合批評對象的本質和自然之道入手，不能執著於外部的泛道德思想型態。如果以藝術來展示藝術，而非藝術蘊含藝術，那便等於從自然之道遁走而濫用了藝術（203）。這一段話言簡意賅，也表示了他是古典詩論何理斯（Horace）的服膺者，後者有一句名言認爲真正的藝術品是要能在藝術中蘊含另一重的藝術（*ars est celare artem*）。大概是因爲有這種渾然天成的想法，他才會引用成語說「演說家因栽培而成材，詩人卻是天生的」（*Orator fit, Poeta nascitur*）（195）。不只是答辯，其實席特尼這一部小冊子還是十六世紀末的藝術論。它成功的地方不在論證之強而有力，而是掌握了觀眾的心理，把觀眾／讀者在面對哲理和道德的攻擊時帶到情感的反應上，等於是辯證人和讀者緊連在一起，另方面，從論證的反諷中，答辯者又抽身離開現場，好像對自身的說服力和熱誠站在第三者欣賞的位置上，逼使讀者不只用批判的態度迎戰辯論，也同時用詩的語調來調和其中衝突之處，使這篇論文在情感上不會平淡無奇也不會流於迂腐（Barnes 422）。在結構上，席特尼如同葛森一樣把這篇論文當作一篇古典的演說（oration）處理（Herman 64），而在本質上他卻照顧了兩個相抗衡的層面，即人文主義的文學論（humanist poetics）和新教的反文學論（Protestant antipoetics）。關於前者，席特尼似乎成功地駁斥了詩歌的厭惡者，塑造了一幅詩論（即文學論）之迷人的形象，對於後者，席特尼也用一種道德論述方式指出自我愛賞（self-love）會對理性產生毒害的效果（64）。不過兩個層面都不適用直接切入的方式，而是用委婉滲透的論證來申論，尤其是和新教教義有所矛盾之處，因此整個論述是一篇非常錯綜複雜的論文。其實席特尼有部分的說理是贊同他對手的話，對那些顯而易見的流弊他也厭惡，但在他要舉出正確的詩人時卻又不夠具體，他所列舉的許多例子反而把那個抽象理念的反面彰顯出來，同樣葛森在要提出正確的詩人時也毫無具體事例可言（Herman 88）。故此，有學者指出席特尼的《詩辯》同時有兩種聲音存在，一種是駁斥謊言（*refutatio*）的聲音，另一種則是轉向避風頭（*digressio*）的聲音，而後者更向理性方面靠攏（Hardison 83-99）。

他之所以轉向而不要繼續纓其鋒，其實是因爲在他內心深處也有部分贊同反詩情緒在發酵，在他振振有辭唱高調的語氣之下，隱藏了一種真實的情懷，成了他的兩難，一種是他的政治立場，另一種卻是他的宗教情感（Herman 93）。

雖然席特尼深層的立場模稜兩可不盡是表面上所說的，他的論文卻是都鐸王朝中葉，也就是伊利莎白女皇登基以來唯一針對文學發言和辯解的論文（Sweeting xi）。如果諾斯布魯克和葛森等人的文章對文藝發展而言是反動的話，洛奇和席特尼就是理性的反撲。前者代表講道壇的勢力，後者代表作家的呼聲。有趣的是洛奇雖然受雇，他是真正的文壇支持者，而葛森是爲了日後的出路或真正的憽然覺悟卻是一個值得探討的好題材。除了葛森隨便扯上西賽羅做他的權威證人外，他所說的當代劇場的劣行，也不是他親眼所見；此外，就以他小冊子第一版所印行的大量份數所需的財力來判斷，有人認爲是他接受了倫敦市政府當局的資助津貼（Zitner 207）。另有學者研究他的生平時，發現他在 1577 年所寫的兩個劇本賣出之後，根本沒有上演過，直到《流弊之族群》出版後，因爲別人要醜化他才被公演，他是爲了利益才在政治上轉向，因此，這部攻擊文壇和劇藝圈的書冊難謂無私，純爲公益而寫。事實上，那時樞密院秘書華星漢爵士聘用大學教授講授反對天主教的神學，他的前任席西爾（William Cecil, 1520-98，即清教徒的 Burghley 勳爵，爲伊利莎白女皇的重臣）也指定一些政治題材讓宣教師在保羅渡口（Paul's Cross）教堂裡作講道之用，阮囊羞澀的葛森正好爲時勢和政治力量服務。寫葛森生平的學者指出其中有六大理由支持這種推論：（一）該書冊的第二版與第一版同在 1579 年後半年出版，相距甚近。第一版卻有兩種字型，表示有雙重印製過程，故此印刷廠極可能接受市政府訂單於短期間內快速印製以供分發（Ringler 26-27）。（二）當時倫敦市長和市政府參事另聘一變節的劇作家孟戴寫書攻擊劇壇。他用佚名方式在 1580 年出版《戲劇之第二與第三波退避》（*A Second and Third Blast of Retrait From Plaies and Theatres*），並標明「獲當局授權」（by authorite），且在書名標題後頁清楚地印上市府的徽章。（三）在洛奇要回應《流弊之族群》時，他的作品被禁止出版，表示葛森的著作獲得發證照當局強力支持。（四）葛森的書後語所建議的，正是市政當局所採的行動和所訂下的規條。（五）本冊子的出版明顯成了葛森運程和事業的轉捩點，出版前他是一名窮措大，出版後卻有一連串的事業、機緣和在教會中職位的給予和晉陞。（六）葛森之著作在 1570 年至 1580 年代之間受到各級法官、清教徒等高度重視，並被列爲反對賭博、

狂歡、看戲、短劇等的力作（Ringler 27-28）。如果這些是無法推翻的論證，葛森的動機便十分可疑，更證明了講道壇和政壇勾結來掌控市民的思想活動和精神生活空間，從而建立一個屬於新教教義的新秩序和新世界。[4]

到了 1582 年市府發佈的「倫敦市內執行之行政命令」（Orders Appointed to be Executed in the Cittie of London）第六十二條稱，所有在公共地方上演的串場短劇都被視爲對上主不敬（ungodly），不得演出。這命令企圖扼殺所有商業性的戲劇表演，不過因爲朝廷不支持這種激烈手段，所以演出受壓抑卻不致中斷（Ringler 79-80）。回過頭來看，洛奇和席特尼用紳士學者的角度來反駁對詩不利的言論，黑烏德（Thomas Heywood, c.1575-1641）卻用演員和劇作家的身分和角度來反駁清教徒的攻擊，寫成了《演員的辯辭》（*An Apology for Actors*, 1612）。這本書出版時已是十七世紀，可見雖然有大將如席特尼在辯解，政壇和講道壇的攻擊始終沒有冷卻下來。黑烏德所談的戲劇不是劇本而是演員，這與前代有所分別。他的論說分作兩大點，其一是他訴諸權威以及歷史，其二是他強調文學的道德超越價值，而且他把詩人和劇作家視爲整體來討論（Heywood xii）。在分析演員的價值時他列出三大點：（一）演戲有裝飾城市的功能，是增加娛樂的文化活動，（二）透過演戲，英語得以不斷地使用，作家可以把語言研磨、提煉增加華彩，從粗獷變成完善（perfect and composed language），成爲精緻的詩句語言，（三）戲劇使無知之士成爲有理解力之人，把史書的知識傳給觀眾，也使百姓學會服從君王的教誨，避免社會失序（Heywood F3a-3b）。這三點理由固然和前人有所類似，也在強調新的國族主義之餘，正面回應了新教道學之士的各種指控，而且他還能針對當代的情形來論析流弊。他的書面世之後沒有多久，又有一名持清教立場的格林（John Green）寫了一本《反駁演員的辯辭》（*A Refutation of the Apology for Actors*），約於 1614 至 1615 年間出版。書中把劇場稱做「撒旦的廟堂」（Sathans Synagogue）而且充滿「流弊」一如聖經上所指陳（Green 59），可見新教中人非常在意辯辭，也一直希望能掌控全局，使從一般民眾到知識份子全都蟄伏在新教的理論和道德規範之下。

---

[4] 本人另有一篇英文論著詳述葛森的文學見解和他與新教的瓜葛，見 Francis K. H. So, "Stephen Gosson: Friend or Foe of the Reformed Church Poetics?" *Sun Yat-sen Journal of Humanities* 21 (Winter 2005): 71-84。

結　論

在上述這種講道壇和政壇聯手之下，整個文藝界，尤其是劇場受到了相當程度的壓抑和干擾，譬如宗教戲劇受到禁止，但女皇加冕的十一月十七日卻成了國慶日，舉國歡騰，代替了宗教劇的功能。宗教劇之受到壓抑禁止其實是非常反諷。核心問題是戲劇的模擬（representation）功能。新教中人反對宗教劇模擬上主和仿造基督的一生以及聖事之制度化，他們認爲把神聖事物具體化和形象化就是製造偶像崇拜，這種對聖經戲劇的基本態度，在官方的立場上就是禁止宗教劇的演出，在非官方的立場上就成了各個反對戲劇作家的攻擊和批評的著作和言辭（O'Connell 286），此中包括了講道的形式。這種反戲劇的立場也延伸到反俗世的戲劇上。不過非常諷刺的戲劇之景觀場景（spectacle）受到論者非難，戲劇的文字則受到劇作家特別的重視，因此，新教對詩歌和戲劇的攻擊反而使馬婁（Christopher Marlowe）和席特尼更注意作品中的辭藻和文體風格，使現代文學批評循著這個切入點，建立起一個批評的做法。另方面，後期的劇作家反而可以從被禁的傳統中古宗教戲劇裡吸收它們的形式，使世俗的題材與傳統的戲劇模式融合了中古道德劇和都鐸王朝的道德短劇，以此觀之，事實上連莎士比亞和強生（Ben Jonson）的劇作都顯示出融合了中古道德劇的結構（King 272-73）。但這些不外是文壇在避風頭過渡期間反諷的發展。然而更重要的，講道壇和政壇都在推動和建立一個新的標準和秩序，一個屬於新教亟欲擺脫舊教的秩序。用另一個角度來看，這種秩序建立的過渡，標示了從社會爲主的觀念移向國家爲主的觀念，或者可說是國家觀念的蛻變（Collins 6）。顯然地，都鐸王朝的秩序觀念所描述的神性宇宙其實很像傳統的存在體大鏈串（Great Chain of Being）的觀念（Collins 16）。換句話說，文壇和講道壇（以及其背後的政壇）的交火，固然因此促成文學史上批評路向的建立，實在也是一個大環境——國家機器的漸漸成形；政治的穩定需要社會秩序的建立，社會秩序的規範需要宗教道德的說服力和嚇阻力來推動，而這個宗教力量的說服力是來自對至上神的信仰，因此是絕對的，不容挑戰的，這就可以解釋爲什麼講道壇和新教的宣教師會獲得政壇高官的支持和贊助，也很反諷地採用中古時代存在體大鏈串的歷史觀和流動秩序法來施政以確保人在其中的穩固地位（21）。在 1570 到 1580 年代之間，英國剛好見證了一場政治上、宗教事務上、

藝文論述上非常複雜和影響深遠的論戰。

※本文爲國科會研究計畫「挑戰與回應：伊利莎白時代對文學和藝術的態度」（NSC 89-2411-H-110-001-BA）部分成果。

引用書目

Axton, Richard. "Folk Play in Tudor Interludes." *English Drama: Forms and Development, Essays in Honour of Muriel Clara Bradbrook*. Cambridge: Cambridge UP, 1977. 1-23.

Barnes, Catherine. "The Hidden Persuader: The Complex Speaking Voice of Sidney's Defence of Poetry." *PMLA* 86.3 (1971): 422-27.

Benson, Larry D., ed. *The Riverside Chaucer*. 3rd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1987.

Clements, Robert J. "Condemnation of the Poetic Profession in Renaissance Emblem Literature." *Studies in Philology* 43 (1946): 213-32.

Collins, Stephen L. *From Divine Cosmos to Sovereign State: An Intellectual History of Consciousness and the Idea of Order in Renaissance England*. Oxford: Oxford UP, 1989.

Collinson, Patrick. "From Iconoclasm to Iconophobia: The Cultural Impact of the Second English Reformation." The Stenton Lecture 1985. University of Reading, 1986.

Cook, Albert S. "Cicero as an Authority for Gosson's 'School of Abuse.'" *Modern Language Notes* 5.4 (April 1890): 103-05.

Cressy, David. "The Protestant Calendar and the Vocabulary of Celebration in Early Modern England." *The Journal of British Studies* 29.1 (Jan. 1990): 31-52.

Elliot, John R., Jr. "Early Staging in Oxford." *A New History of Early English Drama*. Ed. John D. Cox and David Scott Kasten. New York: Columbia UP, 1997. 68-76.

Foxe, John. *The Acts and Monuments of John Foxe: With a Life of the Marstyrologist, and Vindication of the Work*. Ed. George Townsend. 8 vols. New York: AMS, 1965.

Gosson, Stephen. *Plays Confuted in Five Actions. Prouing that they are not to be suffered in a Christian common weale, by the waye both the Cauils of Thomas Lodge, and the Play of Plays, Written in their defence, and other obiections of Players frendes, are truly set downe and directlye aunsweared*. London: Imprinted for Thomas Gosson, [1590]. *Short-Title Catalogue* listed as 1582.

——. *The Schoole of Abuse*. 1579. Ed. Edward Arber. London, 1895. 25 Sept. 2003 <http://www.uoregon.edu/~ rbear/gosson1.html>.

Green, John [I.G.]. *A Refutation of the Apology for Actors*. 1615. [Facsimiles] with introductions and bibliographical notes by Richard H. Perkinson. New York: Scholar's Facsimiles & Reprints, 1941.

Haigh, Christopher. "The Church of England, the Catholics and the People." *The Reign of Elizabeth I*. Ed. Christopher Haigh. Basingstoke: Macmillan, 1984. 205-14

——. "The Continuity of Catholicism in the English Reformation." *English Reformation Revised*. Cambridge: Cambridge UP, 1987. 176-208.

——. *English Reformations: Religion, Politics, and Society under the Tudors*. Oxford: Clarendon, 1993.

Hardison, O. B. Jr. "The Two Voices of Sidney's *Apology for Poetry*." *English Literary Renaissance* 2 (1972): 183-99.

Herman, Peter C. *Squitter-wits and Muse-haters: Sidney, Spenser, Milton and Renaissance Antipoetic Sentiment*. Detroit: Wayne State UP, 1996.

Heywood, Thomas. *An Apology for Actors*. 1612. Intro. and bibliographical notes by Richard H. Perkinson. New York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1941. (no numerical pagination)

Hilliard, Stephen S. "Stephen Gosson and Elizabethan Distrust of the Effects of Drama." *ELR* 9.2 (1979): 225-39.

Jewel, John. *An Apology of the Church of England*. Ed. J. E. Booty. Ithaca: Cornell UP [for The Folger Shakespeare Library], 1963.

——. *The Apology of the Church of England; and an Epistle to one Seignior Scipio a Venetian Gentleman, Concerning the Council of Trent. Written both in Latin, by the Right Reverend Father in God, John Jewel Lord Bishop of Salisbury. Made English by a Person of Quality. To which is added, The Life of the Said Bishop; Collected and Written by the Same Hand*. London: printed by T. H. for Richard Chiswell, 1685.

King, John N. *English Reformation Literature: The Tudor Origins of the Protestant Tradition*. Princeton: Princeton UP, 1982.

Kinney, Arthur F. "Stephen Gosson's Art of Argumentation in *The Schoole of Abuse*." *Studies in English Literature, 1500-1900* 7 (1967): 41-54.

Knapp, Jeffrey. "Preachers and Players in Shakespeare's England." *Representations* 44 (Autumn 1993): 29-59.

Lake, Peter. *Moderate Puritans and the Elizabethan Church*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.

Lenz, Joseph. "Base Trade: Theatre as Prostitution." *ELH* 60.4 (1993): 833-55.

Lodge, Thomas. "Defense of Poetry." In Smith, ed., Vol. 1, 61-86.

——. *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse, in Defence of Poetry, Musick, and Stage Plays*. London: Shakespeare Society, 1853.

McCullough, Peter C. *Sermons at Court: Politics and Religion in Elizabethan and Jacobean Preaching*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Merback, Mitchell. *The Thief, The Cross, and The Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. London: Reaktion, 1999.

Mondzain, Marie José. *L'image, Peut-elle Tuer?* Paris: Bayard, 2003.

Munday, Anthony. *A Breefe Aunswer Made vnto Two Seditious Pamphlets, the One Printed in French, and the Other in English. Contayning a Defence of Edmund Campion and His Complices, their Most Horrible and Vnnaturall Treasons, against Her Maiestie and the Realme*. London: Iohn Charlewood, 1582.

Neale, J. E. *Queen Elizabeth I*. 1933. London: Pimlico, 1998.

Northbrooke, John. *A Treatise against Dicing, Dancing, Plays, and Inteludes with Other Idle Pastimes*. London: Rpt. for the Shakespeare Society. 1843; Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1966.

O'Connell, Michael. "The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Anti-Theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theater." *ELH* 52.2 (Summer 1985): 279-310.

Orwen, William R. "Spenser and Gosson." *Modern Language Notes* 52.8 (Dec. 1937): 574-76.

Pennino-Baskerville, Mary. "Terpsichore Reviled: Antidance Tracts in Elizabethan England." *Sixteenth Century Journal* 22 (Autumn 1991): 475-94.

Ringler, William. *Stephen Gosson: A Biographical and Critical Study*. Princeton: Princeton UP, 1942.

Scanlon, Larry. "King, Commons, and Kind Wit: Langland's National Vision and the Rising of 1381." *Imagining a Medieval English Nation*. Ed. Kathy Lavezzo. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004. 191-233.

Shirley, F. J. *Richard Hooker and Contemporary Political Ideas*. London: S.P.C.K., 1949.

Sidney, Sir Philip. "*An Apologie for Poetrie*." In Smith, ed., Vol. 1, 148-207.

So, Francis K. H. "Stephen Gosson: Friend or Foe of the Reformed Church Poetics?" *Sun Yat-sen Journal of Humanities* 21(Winter 2005): 71-84.

Smith, Gregory, ed. *Elizabethan Critical Essays*. 2 vols. London: Oxford UP, 1964.

Spenser, Edmund. *A View of the Present State of Ireland. From the First Printed Edition*. 1633. Ed. Andrew Hadfield and Willy Maley. Malden, MA: Blackwell, 1997.

Stephen, Sir Leslie, and Sir Sidney Lee, eds. *The Dictionary of National Biography* [DNB]. Founded in 1882 by George Smith. From the Earliest Times to 1900. 22 vols. London: Oxford UP, 1973.

Stubbes, Philip. *Anatomy of the Abuses in England in Shakespeare's Youth, A.D. 1583*. Ed. Frederick J. Furnivall. London: New Shakespeare Society, 1877-79.

Sweeting, Elizabeth J. *Early Tudor Criticism: Linguistic and Literary*. New York: Russell and Russell, 1964.

Whetstone, George. "The Dedication to *Promos and Cassandra*." In Smith, ed., Vol. 1, 58-60.

White, Paul Whitefield. "Theatre and Religious Culture." *A New History of Early English Drama*. Ed. John D. Cox and David Scott Kaston. New York: Columbia UP, 1997. 133-51.

Williams, Penry. *The Later Tudors: England 1547-1603*. Oxford: Clarendon, 1995.

Zitner, S. P. "Gosson, Ovid, and the Elizabethan Audience." *Shakespeare Quarterly* 9.2 (Spring 1958): 206-08.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT P, 1992.

蘇其康，國立中山大學外國語文學系教授。

從頹敗之城到豐饒之都：

淺談《攻殼機動隊》二部曲中亞洲城市影像的文化轉譯／義

廖 勇 超

摘 要

本文擬由全球化的角度出發討論日本科幻動畫導演押井守鉅著《攻殼機動隊》（*Ghost in the Shell*）及其續集《攻殼機動隊 2：Innocence》（*Innocence*）中的亞洲城市影像轉譯／義。第一部份「戰後日本國族認同與科幻想像」討論科幻動畫中的高科技呈現在戰後日本國族認同重建過程中所扮演的角色，以及日本在此建構過程中面對西方高科技想像時所隱藏的心理機制與張力。第二部份「亞洲城市影像轉譯／義與東亞全球化」則以日本科幻動畫經典《攻殼機動隊》（*Ghost in the Shell*）及其續集 *Innocence* 中的城市影像轉譯爲起點，試圖分析兩片中對於亞洲城市形象／影像再現的轉變，以及在此轉變中日本國族認同模式的變遷：就《攻殼機動隊》而言，討論的重點在於本片的影像轉譯／義過程如何利用西方科幻影片中東方主義化了的亞洲影像（Orientalized image of Asia）來區隔「高科技」的日本與其他「落後」、「雜亂」、「未啓蒙」的亞洲城市地景；而對於其續集 *Innocence* 的觀察面向則側重在經歷了現代化、全球化過程後的亞洲城市地景呈現，以及此充滿各式資本、活力充沛的「現代化亞洲」對於向來自居亞洲現代化之首的日本所帶來的衝擊、摩擦、與張力。

關鍵詞：押井守，《攻殼機動隊》，《攻殼機動隊 2：Innocence》，日本動畫，軟性國族主義，全球化，全球城市

---

* 本文 94 年 10 月 17 日收件；95 年 3 月 1 日審查通過。

◆ 本論文原發表於 2005 年 5 月 27 日於佛光人文社會學院所舉辦之「圖像時代中的文、史、哲學門教學與思考研討會」。筆者在此感謝與會人士，范純武和蔡淑惠兩位教授以及匿名審查人所提供之回應及寶貴意見。

From the City of Decay to the City of Exuberance:

On the Cultural Translation of Asian Cityscapes in Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell* and *Innocence*

Yung-chao Liao*

Abstract

This paper discusses the cultural translation of Asian cityscapes in Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell* and its sequel *Innocence* from the perspective of globalization. The discussion is divided into two parts. The first part focuses on the pivotal role that SF imaginary plays as Japan seeks to re-establish its national identity after the great defeat of World War II, together with the psychological mechanism and tension underlying this re-structuration. The second part starts from an analysis of the cultural translation of Asian cityscapes in *Ghost in the Shell* and *Innocence*, hoping to tease out the transformation of how Japan adjusts itself in relation to an Asia that has been undergoing a drastic process of globalization.

Keywords: Mamoru Oshii, *Ghost in the Shell*, *Innocence*, Japanimation, soft-nationalism, globalization, global city

* PH.D Candidate, Department and Graduate Institute of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.

關於千葉市（Chiba City）為何容忍仁清區（Ninsei）存在的解釋眾說紛紜，然而凱斯（Case）傾向認為這群流氓（the Yakuza）興許是想將這兒當成一處類似歷史公園之地來保存，以提醒其卑微的出身。然而他也認為新興科技需要法外之地的說法言之有理，也就是說不夜城（Night City）的存在並非為了其住民，而是一處為了科技所特意保留且不受監督的遊樂場。

——季普森，《腦界魔法師》（William Gibson, *Neuromancer*）

要談到日本動漫文化對於全球所產生的各式效應，不如讓我們先從一則台灣的廣告說起。影片開頭所試圖描述的是男孩間的純真情誼：主人翁小胖接受了摯友一生的請託緊緊護住他「最重要的事物」即便雨下得再大，小胖也寧願仗義捨身維護受託物的周全。而這一份「真誠」的守護信念在片尾成爲中國信託財富管理對於客戶的誠摯情誼，似乎要向客戶傳達出中國信託商業銀行人性化的一面。在此，我們先姑且不論這樣的廣告在意識形態上（老掉牙）的矛盾（如，以人性化爲幌子行資本主義剝削之實），廣告中其實有趣的是扮演重要角色的受託物——一本獨家珍藏，只有男孩擁有的《怪醫秦博士》漫畫單行本（第五集）。

如果說這則廣告有什麼打動人心之處，也許就是在於其凸顯了日本漫畫對於戰後台灣世代成長經驗的重大影響：日本漫畫對於小胖等人來說不是硬梆梆的課本，而是日常生活中的切身實踐。雖說這則廣告明顯以販賣懷舊（nostalgia）來說服潛在客群，然而廣告對於七八〇年代以後的台灣人世代有著近乎鄉愁的感染力其實更間接證明了日本漫畫，甚至是動畫和遊戲（簡稱ACG）在全球所具備的影響力。除了在東亞的無遠弗屆之外，日本動漫畫和遊戲對於歐美其實也具備了相當的影響力，而其所產生的效應在 1990 年代之後愈形明顯。就美國而言，日本動畫引進的速度近年來有加快的趨勢：早期的動畫，如《機動戰士鋼彈》（*Gundam*），花了 20 年之久才登陸美國，然而近來日本動畫的登陸卻只需半年到一年左右的時間（如 *Gundam Seed* 和《攻殼機動隊》），這其中原因除了日本動畫在國際上水漲船高的知名度（如宮崎駿的動畫《神隱少女》分別在 2002 和 2003 奪得柏林影展金熊獎和奧斯卡最佳動畫獎）以及《神奇寶貝》（*Pokemon*）所展現的驚人銷售成績之外，最重要的因

素之一恐怕是受到時代華納（Time-Warner）的卡通頻道（Cartoon Network）的推波助瀾："Toonami"（cartoon + tsunami）和 "Adult Swim" 兩個節目便經常性地放送日本動畫。就某種程度而言，這陣日本動畫所掀起的狂潮其威力之大恐不下於南亞巨浪，也因此在當地的新聞報導中有「anime 海嘯」（"tsunami of anime"）之稱（Tamara Chuang）。[1]

雖然各地對於日本動漫畫的摯戀有其特殊的文化接收脈絡（譬如，應以殖民現代性的角度解讀台灣對於日本動漫畫的摯戀），然而此脈絡卻也必須置於日本動漫畫的全球化之下來觀之。日本動漫畫作爲文化商品、日常實踐、資訊傳播、以及文化帝國主義的手段其所彰顯的不僅僅是非黑即白的意識形態評斷（即，日本動漫畫作爲文化侵略或是新雜種次文化形成），更重要的是其本身已成爲全球化架構下地理政治的各式權力輻奏之處，也因此，要談論日本動漫畫的全球化便得拋開文化帝國主義非黑即白的僵固思惟，進一步細細爬梳出日本動漫畫中繁複且充滿斷裂和矛盾的文化轉譯（cultural translation），看看這些轉譯下的影像呈現是如何經歷了政治地理權力的轉換而在各自的文化脈絡下進行著雜揉拼貼的影像操演。

[1] 根據美國當地的新聞報導指出，2003 年美國 anime 粉絲／迷（fans）花在日本動畫相關產品的金額是 100 億美元，而《神奇寶貝》是 1999 和 2000 這兩年銷售最佳的動畫產品：在 1999 年，任何一家獲得《神奇寶貝》授權製造商品的公司都有 10% 的成長，而當年美國玩具市場也因此隨之成長了 10%（參見 Tamara Chuang）。除了美國之外，日本動漫畫也在法國、瑞士、德國、義大利、香港、韓國、和台灣等地區受到歡迎（見陳仲偉，頁 8-22 以及 Alplus 的〈美日動漫畫雜談〉和〈日本動漫畫在義大利〉）。雖然誠如陳仲偉所指出，這些國家所流行的日本動漫不見得都是由日本正式出口的商品（許多是盜版，甚至是將多部作品隨意剪接成一部，而有些作品則是仰賴粉絲／迷自發性的引介），然而其廣泛的被消費和談論在在證明了日本動漫畫在全球文化層次上的影響力。日本官方則要到 90 年代末期才開始正視到日本 ACG 產品在國際上具有的龐大產值而積極進行推銷（如由 2002 年開始舉辦的「東京國際動畫博覽會」〔Tokyo International Anime Fair〕）。就 2005 而言，集合日本 197 家動畫公司的「東京國際動畫博覽會」便吸引了全球各地的粉絲和買家，光是美國一地便將採購高達十億美金的日本動畫商品（鍾陳杰）。在美國則有「日本動畫促進協會」（The Society for the Promotion of Japanese Animation）所舉辦的 Anime Expo 博覽會，並由 Bandai Entertainment 等公司進行日本動漫畫行銷。就台灣而言，這幾年也出現了「台灣國際動畫影展」，在推銷本土動畫之外也積極引介全球各地的動畫，而今年還特別舉辦了押井守（本文分析文本《攻殼機動隊》的導演）特展，並邀請他來台灣訪問。從日常生活的層次來看，日本動漫畫在台灣的影響力便已十分驚人：除了散布四處的漫畫屋之外（絕大部份都是販賣日本動漫相關產品），電視的卡通時段也幾乎是日本動畫的天下，而且新舊皆有。就 2006 年四月而言，光是三台正在上檔的日本動畫細細數來便有《多啦 A 夢》、《烏龍派出所》、《我們這一家》、《航海王》、《烘焙王》、《遊戲王》、《魔法少年賈修》、《火影忍者》、《頭文字 D》、《Keroro 軍曹》等等。當然，美國卡通動畫在市場上也佔有一定的比率，然而卻遠不如日本動畫來得高。

本文擬由上述的脈絡討論日本科幻動畫導演押井守鉅著《攻殼機動隊》（*Ghost in the Shell*）及其續集《攻殼機動隊 2：Innocence》（*Innocence*）中的亞洲城市影像轉譯／義。第一部份「戰後日本國族認同與科幻想像」討論科幻動畫中的高科技呈現在戰後日本國族認同重建過程中所扮演的角色，以及日本在此建構過程中面對西方高科技想像時所隱藏的心理機制與張力。第二部份「亞洲城市影像轉譯／義與東亞全球化」則以日本科幻動畫經典《攻殼機動隊》（*Ghost in the Shell*）及其續集 *Innocence* 中的城市影像轉譯爲起點，試圖分析兩片中對於亞洲城市形象／影像再現的轉變，以及在此轉變中日本國族認同模式的變遷：就《攻殼機動隊》而言，討論的重點在於本片的影像轉譯／義過程如何利用西方科幻影片中東方主義化了的亞洲影像（Orientalized image of Asia）來區隔「高科技」的日本與其他「落後」、「雜亂」、「未啓蒙」的亞洲城市地景；而對於其續集 *Innocence* 的觀察面向則側重在經歷了現代化、全球化過程後的亞洲城市地景呈現，以及此充滿各式資本、活力充沛的「現代化亞洲」對於向來自居亞洲現代化之首的日本所帶來的衝擊、摩擦、與張力。

一、戰後日本國族認同與科幻想像

日本動漫畫的發展雖起於戰前，然而其重大革新與影響力的發揮卻是始於戰後，於八〇年代末擴展至西方，而後在九〇年代大放異彩。根據方振寧的說法，戰後的日本動畫約分爲三大熱潮：第一次動畫熱始於松本零士的史詩科幻大作（Epic SF）《宇宙戰艦大和號》（1974）；第二次動畫熱則由《超時空要塞》（*Macross*, 1982）帶動（另一說爲 1979 年上演的《機動戰士鋼彈》，參閱陳仲偉 53-54）；而第三次熱潮的出現則是庵野秀明的名作《新世紀福音戰士》（EVA）所引起的收視狂熱。然而就日本動畫（Japanimation，或稱 anime）之於西方的影響則得從大有克洋 1988 年的《阿基拉》（*Akira*）和押井守 1995 年的《攻殼機動隊》（*Ghost in the Shell*）談起；前者在西方世界的初試啼聲讓歐美影壇見識到日本高水準、富含人文哲理的動畫作品，後者則在影評和商業成就上皆有所斬獲，不僅成爲 1996 年美國錄影帶的銷售榜冠軍（見陳仲偉 16），

更深深影響著後來西方科幻片的發展，如《駭客任務》（*The Matrix*）。[2]

雖然上述所提及的日本動畫發展史並無法窮盡所有日本動畫發展的面向，然而我們卻不得不注意到其中的有趣之處，也就是說這些重要的動畫幾乎全部都是科幻取向。日本自詡爲亞洲第一現代化國家（就成功度來說）其所自豪的便是其現代化之後所帶來的工業化以及高度科技發展（當然還伴隨這些發展所產生的龐大殖民利益），然而此一自明治維新之後在亞洲幾乎無往不利的現代化自我鏡像卻在二次大戰後被打回原形；猶有甚者，如此的挫敗卻是奠基於美國更高的軍事科技。也因此，戰後的日本除了不斷出現的反美聲浪之外，也造就了重新以科技站起來的文化想像（從哪兒跌倒就從哪兒站起來），而其中最令人印象深刻的恐怕非手塚治虫筆下集人文主義與高科技於一身的《原子小金剛》莫屬（電視動畫版出現於 1963）。誠如范健祐所言，手塚治虫的作品安撫了戰後擔心受怕的日本人，並且以筆下的人物勾繪出大和民族當時最急切所需的（復興）「夢」（133-34）；鄭運鴻在分析日本發展機械人的狂熱時也指出，ATOM（原子小金剛簡稱）與 atomic bombs（原子彈）之間有著有趣的關連性（ATOM 出現在日本遭受原子彈轟炸後的第六年），而 ATOM 的文化想像更是深植日本人心，形成了間接促進日本機器人文化的所謂「原子小金剛效應」（690-91）。

也因此，當我們探討日本動畫的科幻面向時便得注意科幻動畫與戰後日

[2] 影迷們在談論《駭客任務》與《攻殼機動隊》之間的關係時通常都不會忽略一則軼事：話說 Andy 和 Larry Wachowski 兄弟在和製作人 Joel Silver 商談下一步拍片計畫時興沖沖地放了《攻殼機動隊》一片，並宣稱要將其改編成真人版搬上螢幕。當然，就如《攻殼機動隊》一般，《駭客任務》中所擷取的電影元素絕不僅限於《攻殼機動隊》一片，其中尚包括 William Gibson 的小說、Stanely Kubrick 的《2001 太空漫遊》、吳宇森的動作片、以及大友克洋的《阿基拉》等等（關於《駭客任務》中可能受到的各式文本影響，請參見 Vanessa Sibbald 的 "'The Matrix' Film History 101"）。話雖如此，Wachowski 兄弟卻仍對於日本動畫念念不忘，並隨後在 2003 年廣邀了諸多日本知名動畫導演以《駭客任務》三部曲爲藍圖創作了結合 CG 動畫與 anime 手法的 *The Animatrix* 動畫短片集。如此雙重跨界的合作（跨越了美／日國界與電影／動畫界）再一次凸顯出文化全球化下各式文化影像彼此混種交疊的轉譯／義實踐——對於像 *The Animatrix* 一般的雜揉文化形體，詹明信（Frederic Jameson）對後現代影像欠缺深度的批評顯然力有未逮，因爲影像拼貼轉換的過程從來離不開文化的**轉譯**（cultural translation），而文化的轉譯也必定帶來**轉義**的可能。如果說影像拼貼之所以缺乏深度，那並不僅僅是因爲歷史感消失，更重要的是對於「歷史」這個概念產生意義的思惟模式在當今全球在地化的過程中已經表面化、拼貼化而成爲點對點、區域對區域的橫向連結。在此過程中，各式歷史（histories）藉由影像流動的互相串連、雜揉、或激化形成了看似扁平卻四處充滿了張力、衝突、或契機的**表面歷史**。

本國族身分認同建立間的關連性和心理機制：就文化想像的層次而言，科幻動畫普遍耽溺高科技的現象（從機器人、生化人、高科技的資訊傳導硬／軟體、甚至是《攻殼機動隊》中「去身體」的網路人工生命）揭櫫了日本文化想像中意欲在科技的層次上「比西方還像西方」的企圖，而這樣的想像成爲日本彌補戰敗閹割情結的心理機制之一（在軍事科技上的挫敗，以及因此挫敗而必須臣服於美國政權，甚至將天皇的位置由神格降爲人格等等）一藉由科幻動畫中的高科技想像，受西方軍事科技重創而失去主體自信心的日本，一如伊底帕斯腳本中遭受閹割威脅的小男孩一般，專注、焦慮地摯戀著「西方科技」此一既危險又充滿誘惑的陽具意符（the Phallic Signifier），希冀有昭一日能取得父的權威、佔據父的位置，成爲陽物（the Phallus）合法的擁有者（to have the Phallus）。[3] 然而我們必須注意的是，如此對於西方科技的摯戀在戰後的日本並不是完全照單全收的。這其中所隱藏的焦慮，尤其是對於「日本人」在以西方科技（或更廣義地來說，西方化與快速工業化）重新建立國族認同之後的定位問題，在戰後的日本國內引發了一股急欲與西方劃清界線的論述風潮，也就是所謂的「日本人論」（*nihonjinron*）。此風行於 1970 年代日本的論述風潮，誠如吉野耕作（Kosaku Yoshino）的分析所言，可追溯至 1950 年代對於日本民族缺點的自省，其凸顯與西方差異的本身其實所彰顯的是戰敗後日本低落的自信心和自我貶抑（可由岸田國土〔Kishida Kunio〕於 1947 年所寫的《日本人變態論》〔*A Theory of the Abnormalities of Japanese*〕書名中窺見一二）。可是當日本於六七〇年代經歷快速西方化和工業化之後，和西方的差異性卻反而被運用來建立日本的國族身分認同，成爲「日本獨特性」背後最強而有力的論述機制。「日本人論」的最有趣之處在於，相較於西方將自身標舉爲「常道」（the norm）的思惟模式，日本傾向將自身視爲「特出」（exception），並以此

[3] 如此的心理機制不僅僅存在文化想像的層次，事實上它還進一步被運用在戰後日本國內廠品的行銷策略上。當日本科技產品在五、六〇年代的西方仍屬於低價、低品質的商品時，Sony 與 Matsushita 兩大公司對內以「國際化」的產品形象來建構本身的威望（強調日本產品在高科技的西方佔有一席之地，因此具備高科技的品質），然而當八〇年代日本科技商品在西方獨占鼇頭時，重點則轉移至日本「特有」的「創新模仿」（innovative imitation）上，強調日本產品本身所具備的高品質與威信（參見 Yoshimi）。如此的轉變恰恰印證了日本在這場「科技陽具搶奪戰」中文化想像和具體實踐互相幫襯、彼此牽成的辯證性過程：從「被科技閹割」的創傷到「高舉科技」的意氣風發，日本成功地藉由西方這個它者（Other）建立了戰後新形態的國族主體性。

特殊性來建立自身的國族身分認同。[4] 也因此，「日本人論」往往易流於本質主義化而成爲日本在種族、經濟、以及文化上具備先天優勢的國族迷思。雖然就吉野耕作的分析所言，如此強調日本特出性的文化思惟並不特別凸顯日本的優越性（29, 36），然而此處所謂「不特別凸顯優越性」所比較的對象其實是「西方」而非處於殖民現代性下的「亞洲」：日本對於西方不展現出優越感不必然意味著其對於亞洲各國也如此看待（當然更弔詭的是，對亞洲各國不表現出優越感也不見得是不具備優越感心態）。雖說「日本人論」是一股試圖與西方區隔的國族主義論述風潮，然而其論述的建構卻是深深仰賴著「西方」這個它者，也因此，和「西方」這個它者之間的欲拒還迎、藕斷絲連也成爲日本戰後國族主義建構揮之不去的夢魘。

爲了在這兩大論述中取得巧妙的平衡點（即，「擁抱西方現代性」和「強調日本差異性」），戰後的日本發展出一套特出的國族建構模式，也就是 Iwabuchi Koichi 所謂的「軟性國族主義」（soft nationalism）。Iwabuchi Koichi 對於此國族認同模式做出了一針見血的分析。他認爲戰後的日本試圖以軟性國族主義來建立自身的國家認同：不同於奠基於傳統文化與種族的本質主義式國族建構（如「日本人論」），軟性國族主義強調的是以「西方眼中的刻板日本形象」來建構自身，並以此爲樂，藉以保護「真正的」日本（Iwabuchi 2002a: 459-62）。這其中的防衛性心理機制確實頗令人玩味：藉由演出西方眼中東方主義化了的日本形象，日本可以藉由西方眼中的制式形象對於全球散發文化影響力而不失去自身文化的完整性（畢竟這些只是演給西方人看的，真正的日本／人並非如此）。這也就是說，所謂「真正的」日本／人其實是隱匿在西方眼中的日本形象之後，其特殊性只有「自己人」才得領會。在此，軟性國族主義之所以「軟」，其所指的自是其身段之軟：在人前，軟性國族主義所塑造出的日本／人形象就如影武者一般以其柔軟之姿任憑西方擺弄詮釋；於人後，軟性國族主義卻掩口竊笑，安適恬逸地固守日本／人的卓絕特出。在如此極端的策略運用之下，我們不僅見識到軟性國族主義的藉力使力、將計就計，更隱隱窺見本質主義「日本人論」的身影，若隱若現飄然揮之不去。再者，西方眼中

[4] 根據的 KosakuYoshino 分析，「日本人論」中常論及的差異性可包含兩種層次：就語言和溝通文化而言，日本人具備了寡言、矛盾、非邏輯性、情境式倫理、以及情感性這些特質；就社會文化而言，日本強調的是群體主義、垂直層級劃分、以及依賴性。關於「日本人論」發展脈絡和基本論述的分析，請參照 KosakuYoshino 的 *Cultural Nationalism in Contemporary Japan* 一書，頁 9-38。

的刻板日本形象也經歷了多重的轉變。誠如 Iwabuchi 指出，當代刻板的日本形象並不僅僅是傳統的藝妓或是武士（所謂「菊花與劍」的刻板形象）；如今西方眼中的日本是摩里（David Morley）和羅賓斯（Kevin Robins）所提出的「科技東方主義」（techno-Orientalism）下的日本，是一種在科技（尤其是硬體）上超越西方的日本它者，以及在形態上不具備情感、宛若機器人的日本人形象（參閱 Morley and Robins: 147-73; Iwabuchi 2002a: 459）。摩里和羅賓斯更進一步指出，西方脈絡下日本刻板印象的轉變其實揭示了西方現代性霸權的消退，以及對於此霸權消退隨之而來的焦慮和恐慌。也因此，當日本在八〇年代成爲東亞現代性霸權且積極收購西方資產時（最有名的兩個例子莫過於 Sony 於 1989 年收購哥倫比亞影業〔Columbia Pictures〕以及松下於 1990 年收購 MCA 環球影業〔MCA-Universal〕），日本人在西方人的心目中便具備了宛如猶太人般的萬惡形象：狡詐、冷血、善於計謀和囤積財富，而這一切自是爲了顛覆長久以來自居現代化鰲頭的西方文明（154-59）。

從日本對於自身形象建構的轉變我們可以觀察到，藉由將自身科技／幻化爲看似冷血無情的機器人形象，日本戰後的軟性國族主論述其實還是保存了「日本人論」中強調日本人特出性的元素。只是弔詭的是，這所謂「真正的」日本人特質卻是遁隱於西方眼中的「刻板」日本人形象（即，「高科技硬體」的完美化身）之中，以致在形象／影像的層次上無法得見。而戰後科幻動畫中充斥的各式「高科技硬體」影像，從船堅砲利的宇宙船、火力強大的鋼彈機器人、到《攻殼機動隊》中無所不在的生化人／人機複合（cyborg）都再再鼓吹、強化了科技東方主義下的日本人形象，一方面將日本等同於高科技的印象／影像藉由西方強勢的全球化力量散佈全球各地，另一方面也滿足了戰後日本國內亟需「高科技」想像來重建國族認同和優越感的需求—以柔軟的身段化身爲西方眼中的高科技硬體，戰後的日本是既「軟」且「硬」，真可謂名副其實的「軟硬通吃」。

二、亞洲城市影像轉譯／義與東亞全球化

誠如上面的分析所言，戰後的日本在軟性國族主義的運作之下發展出一種類似蝴蝶君式的策略，特意迎合、扮演著西方東方主義凝視下的日本人形象。雖然說日本的形象在戰後的幾十年間經歷了極大的變化（從藝妓與武士轉

換成高科技機械人），然而如此的轉變並不是一夕之間就達成的。在形象轉變的過程中，西方文本中所呈現的日本影像／形象往往與其他亞洲各國同被視爲「亞洲」的一部份，也因此一視同仁地被賦予異國風情與紊亂落伍的特質（這種情形尤其在科幻文本中最爲常見）。因此，爲了要維持自身的差異性和優越感，尤其是與其他亞洲各國有所區隔，日本便得在西方東方主義凝視下的亞洲影像／形象中想出脫身之道，以避免被一視同仁地歸類成「落後」、「現代化不完全」的化外之地。

要討論這個議題，日本科幻動畫與西方科幻電影之間的影像轉譯／義便顯得十分合適，因爲它恰恰彰顯了上述所提及的日本矛盾心態。就如先前所言，日本科幻動畫中高科技的想像是種戰敗閹割情結的癥狀（symptom），而在此模仿、挪借、且超越西方的過程中，我們不可忽略的是日本科幻動畫中影像轉譯／義在日本化過程後所具備的地理政治性，因爲如此的挪借轉譯／義，就如 Iwabuchi Koichi 所言，往往挪用了西方凝視下的亞洲影像（包括日本），並在挪移的過程中將日本與其他亞洲國家的影像分離，形成一種「日本非落後亞洲一員」的矛盾心理防衛機制（ambivalent self-defensive mechanism）。[5]

在分析日本科幻動畫對於西方影像的模仿、挪用、和創新過程時，押井守的《攻殼機動隊》是部具有指標性的文本。這其中的原因自是因爲《攻殼機動隊》所牽動的西方／日本的互文性（inter-textuality）：誠如前陣子應邀來台的押井守所言，他的作品深受《2001 太空漫遊》和《銀翼殺手》兩片西方科幻經典的影響。[6] 而《攻殼機動隊》的誕生也隨後在西方科幻電影和動畫界造

[5] 在此筆者以國族主義爲切入角度來分析《攻殼機動隊》並未意圖將其視爲唯一的詮釋途徑。本文對於《攻殼機動隊》的討論側重於影像轉「譯」、在全球化之下轉「義」的意識形態分析，而不涉及閱聽大眾對於此作品的接收和隨之衍生的次文化探討。次文化對於文本的詮釋與挪用往往別出心裁，且因地制宜對於文本有著各式具備在地意義的回應，然而可惜的是，目前對於《攻殼機動隊》的探討仍較著重於生化人的基進性（或不具基進性），尤其是對於性／別或後人類（post-humanism）等等議題的剖析。筆者認爲除了進入文本內容探討其所具備的顛覆性之外，也不能忽略「文本」本身做爲文化商品和全球地理政治權力輻奏場域的面向。

[6] 押井守在今年舉辦的「台灣國際動畫影展」上直言，若當年沒有看過這兩部科幻經典的話，他可能就不會進入電影這一行。然而有趣的是，相較於對這兩部具劃時代意義經典影片的推崇，押井守對於受其作品影響至深的《駭客任務三部曲》卻語帶保留，宣稱他三個月前才看了這部片，並認爲自己的創意較佳（見曹玉玲）。從當初學師《2001 太空漫遊》和《銀翼殺手》的孺慕之情到超越西方科幻動作片的志得意滿，這番談話恰恰顯露出押井守與 Wachowski 兄弟之間的影響焦慮（anxiety of influence）：相較於 Wachowski 兄弟不帶保留

成巨大漣漪，不僅成爲許多好萊塢科幻電影學師、參考的對象，更在西方造成日本動畫等同於高科技且富含深刻人文思想的強烈印象／影像。也因此，《攻殼機動隊》此一文本便具備了雙重的越界性質：它所代表的不僅僅是東西場域交通、構連的文化跨界，也是電影與動畫兩種文本類型之間的影像雜揉與轉譯。

科幻文本（如小說、電影和動畫）在挪用「亞洲化街景」上其實早有其歷史，甚至可以說是種慣例。從季普森（William Gibson）的《腦界魔法師》（*Neuromancer*）到史考特（Ridley Scott）的《銀翼殺手》和押井守的《攻殼機動隊》，科幻文本著迷於亞洲街景所帶來的紊亂、迷幻、詭譎、和危險氣味。[7] 可是值得注意的是，《攻殼機動隊》在轉譯／義《銀翼殺手》中的亞洲形象時並不是照單全收的。雖然說《銀翼殺手》並非是《攻殼機動隊》場景設置的唯一參考來源，然而其多種族、多語彙的（東方主義化）城市地景卻深深影響著《攻殼機動隊》一片的設定：《銀翼殺手》中的雷利村（Ridleyville）場景和《攻殼機動隊》中的妖都東京都屬於所謂「近現代都會派」的科幻場景，彼此在乍看之下極爲親暱相近。[8] 可是《攻殼機動隊》在挪用了雷利村中的亞洲街景影像之後，原先大量出現在《銀翼殺手》中的日本元素卻在文化轉譯的過程後悄然退場，隱遁無蹤，最後取而代之的是一幕幕紊亂骯髒、落後不已、且充滿了中文招牌的亞洲市集場景：《銀翼殺手》中巨大螢幕裡具異國情調的魅惑藝妓影像、街道隨處散見的日文霓虹招牌、以及說著日語的小販等等在《攻殼機動隊》的場景中完全付之闕如，憑空消失。舉例來說，《攻殼機動隊》中有一段轉譯自《銀翼殺手》的追殺場景：這兩段極爲相似的追殺場景都是發生在經過東方主義化了的亞洲市集中（前者所追的是穿了透明雨衣的白種女性複製人，後者追的則是穿了隱形護罩的男性亞洲駭客）。然而有趣的是，當影像從西方脈絡轉譯至日本脈絡時，原先影像中俯拾即是的「日本」元素卻突然人

地向日本動畫致敬的舉動，押井守展現了佔據「擁有陽具者」位置所必然具備的焦慮和防衛心態，一種矯飾的文化陽性僞裝（masquerade of cultural masculinity）。

[7] 關於科幻文本對於亞洲化街景挪用傳統的分析，請參閱王建元（Wong Kin Yuen）的 "On the Edge of Spaces: *Blade Runner*, *Ghost in the Shell*, and Hong Kong's Cityscape" 一文，頁 1-3。

[8] 關於《銀翼殺手》的城市設定，表面上是 2019 年的洛杉磯。然而，就如同 Bruno 所言，此洛杉磯卻是綜合了紐約、香港、和東京的洛杉磯，本身即爲後現代雜種的混合體（引自 Doel and Clarke，《從漫遊城市到眼之屏障》193）。而《攻殼機動隊》的設定雖在片中並未明言，應是 2029 年的揉合了香港街景的東方國家。關於《銀翼殺手》和《攻殼機動隊》中對於香港街景與購物商場（尤其是香港的時代廣場）的對比、挪用、和分析，請參閱王建元。

間蒸發，彷彿也穿了隱形護罩似地隱匿了起來：當我們隨著《攻殼機動隊》中的生化人上校草薙素子和巴特追蹤罪犯時，四周除了層層疊疊的亞洲人身影和斗大的中文字之外絲毫不見日本元素的蛛絲馬跡，而場景中唯一指涉日本元素存在的微薄證據只剩下日語對話以及素子與巴特隸屬於國家機器這兩個背景資訊而已（當然，如果讀者把發音和字幕換成英文的話，片中對於日本元素的指涉便更形薄弱）。然而，這並不代表經過文化轉譯過程之後的《攻殼機動隊》是一種全球化下的「無國籍」文本；相反地，它所呈現的其實是日本這個國家（或更精確地說，是「日本」作爲一種國家概念）在面臨、接受了全球化過程後所產生的生存策略和身分認同焦慮：一方面來說，片中大量出現的中文標誌顯示出生活在此的居民應是以華語爲主要語言；然而弔詭的是，隸屬於內政部第九科的主要角色幾乎都有著日本色彩鮮明的姓名（如草薙、石川等等）和外型。這種在國家機器層次「日本化」而在日常生活層次「去日本化」的有趣現象造成了此國家既似／是日本又不似／是日本的模糊性，也使得精確定位國家屬性成爲不可能。然而這兩種層次不同的權力關係（一方面是華語化、日常生活、且低科技的亞洲場景；另一方面是日本化、管理階層、且高科技的國家機器）其實掩飾的正是日本在面對亞洲其他各國時所產生的矛盾心態，一種既想要掌控卻又不屑與之爲伍（落伍）的心結。從上述提及的追殺場景中我們可以觀察到，片中如影隨形的斗大中國字就如同飛降啓德機場的飛機般予人極度的壓迫感，甚至營造出一種特出的詭異氣氛：興建中摩天大樓裸露的鋼筋、殘破不堪的街景、充滿廢棄物和油漬的水道、隱含犯罪氣味的亞洲人群、穿著隱身護罩的猥瑣亞洲罪犯；而自由穿梭於其中，最後在武器和技藝上勝出的草薙素子（隸屬該國內政署第九科的少校）卻始終身輕如燕，似乎與這一切全然無關，好一個凌空一切的不在場體現（absent presence）。[9] 而素子這種看似不在卻又

[9] 值得玩味的是，素子在影片最後與傀儡王（The Puppet Master，一種 Artificial Life 的存有）合併而融合於網路之中，也因此脫離了（日本）國家機器的掌控。這其中牽扯的是（資訊）資本主義與國族主義之間的微妙關係：藉由資訊與媒體的全球化，如今成爲人工生命而與母體（the Matrix）結合的素子巧妙規避了（日本）國家主義的監控和規馴，而素子在片中的轉變也提供了一種脫離以國家（主義）爲基礎的全球化想像可能。這也就是說，素子的轉變與脫離國家機器所取決的不是對於紊亂亞洲地景的依賴，而是更高科技的數位生命體進化（藉由資訊資本主義而體現）——成爲人工生命之後的素子已遨遊於網際網路之中，經由衛星傳導可隨時降臨／靈各地而不受特定地點的牽制（或幫助）。再者，除了對於國族主義所具備的潛在顛覆性之外，就性別的層次而言，素子身爲具備女性外型的生化人／人機複合體（cyborg）似乎強調了性別的建構性，並翻轉了強迫性異性戀機制下男／女性別對應陽剛／陰柔氣質的必然預設。然而，就 Carl Silvio 的分析所言，《攻殼機動隊》在性／別議題上並非如想像般的基進，因爲它雖然表面上運用了素子來顛覆異性戀性／別常規，然而暗地裡卻還是服膺於「陽剛心智掌控陰柔身體」此一傳統哲學身心二元論的陷阱。關於 Silvio 的分析，請參見 "Refiguring the Radical Cyborg in Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell*" 一文。

無所不在的存有所揭示的難道不是日本企圖以亞洲現代化（甚至是全球化）領導之姿「凌駕」其他「落後」亞洲國家所展現的制高／至高狀態嗎（尤其素子的一切都隸屬於日本政府）？[10] 猶有甚者，這名最終就範的亞洲罪犯竟是被傀儡王侵入腦部篡改記憶的受害人，是個自以爲有自由意志其實卻受制於他人的未開化者（uncivilized victim），一如「落後」的東亞急需日本的啓蒙一般。

從上述影像轉譯／義的分析中，我們看見了《攻殼機動隊》在向西方科幻片《銀翼殺手》學舌時神乎其技的隱身術：藉由將自身從西方眼中的東方（the Orient）地景中抽離並將其影像亞洲化（也就是再對已東方主義化了亞洲再次進行東方主義化），日本成功地將自身區隔於所謂「破敗、落後」的亞洲，並且佔據了先前西方所具備的優勢位置（而此優越性建立於「具備東方主義化它者」此一能力之上）。在此，我們不僅能看見日本對於亞洲的東方主義想像，更能看見日本如何將西方加諸在其自身的東方主義形象置換到亞洲都市場景的棄卻行爲（abjection）。誠如 Iwabuchi 所言，對日本來說「『西方』扮演著需要迎頭趕上的現代它者，而『亞洲』則成爲日本過往的影像，一幅彰顯日本如何在西方標準下成功現代化的負面圖像」（Iwabuchi 2002b: 7-8）。如此一來，在文化的想像上，日本便能與「先進」的西方並駕齊驅，甚至取而代之，成爲具有「東方主義化」它者（在此爲亞洲）能力的掌控者。藉由將《銀翼殺手》中的日本元素抽出並置換成東亞街景，《攻殼機動隊》一片中的日本取代了《銀翼殺手》一片中的美國地位，將「落後」、「現代化不完全」或「失敗」的東亞影像吸併在國家主義的框架下又巧妙地與之區隔，成功地將此一空間保留在「國家」這個具清楚疆界以及縝密管控系統的特定地域之中。

然而如此貶抑亞洲的傾向在《攻殼機動隊》續集 *Innocence* 中卻有了進一步的影像轉譯／義。在此續集中，押井守領軍的團隊爲了取材走遍了歐、美、亞洲，而片中所出現的地景可說是包羅萬象，細細數來涵蓋了歐洲城堡、香港街景、東京摩天樓（六本木）、東南亞 villa 等等來自各地的建築元素。雖說全片所呈現的都市印象／影像仍是多元拼貼的典型後現代美學形式，然而值得注

[10] 誠如素子和巴特（Bateau）在片中戲言，退休之後若將電子腦和身體零件全歸還給政府之後，剩下的就不多了。

意的是本片出現了有別於前作的東亞城市影像和空間形態。如此的城市影像雖然仍試圖將東亞呈現爲一處（有別於日本，或是片中所設定的「國家」）的罪惡之地（因爲此一空間在影片中被設定爲位於「國家」北方的三不管地帶，所謂的「擇捉經濟特區」），然而此處歷經了現代化和資訊資本主義改造過後的東亞城市空間卻成爲具備「神祕」與「高科技」的綜合體，在片中藉由一場壯麗的廟會展演煥發出一道道生氣蓬勃的璀璨光芒，其所散發之懾人氣勢幾達無上的極限經驗（the sublime）。[11]

相較於前作遊城片段所呈現的典型香港式狹窄巷弄和破敗街景，*Innocence* 中出現的「擇捉經濟特區」展現出東亞歷經現代化以及（資訊）資本主義影響後所特有的旺盛活力。「擇捉經濟特區」的特殊之處在於它是國家主權不明的法律真空地帶，其最大的特色便是由各跨國企業所設立的情報蒐集機構所組成（所謂「情報集中型城市」）。雖然就影片所言，此處已經逐漸傾頹而失去了往日的繁華，然而從無所不在的巨型神像、參天巨樓、到繁華至極的廟會遊行我們都可感受到其驚人的潛力，一如片中乘機鳥瞰擇捉特區時影像所呈現的深不見底。更重要的是，相較於前作中低科技水平的東亞空間呈現，這座城市顯然具備了高度的資訊科技和文化底蘊，儼然是日本文化想像中軟硬體完美結合的傑出典範（既人文又高科技）。舉例來說，前作遊城時昏暗簡陋的交通號誌燈，在擇捉特區的廟會裡卻集衛星資訊傳導和傳統宗教符碼於一身，成爲既傳統又現代、既神祕又高科技的文化科技產品。尤其特別的是，導演的運鏡從先前的（2D）單鏡轉變成三維空間（3D）的全方位場景：在 3D 動畫 360 度的迴轉下，擇捉經濟特區的城市地景成爲了「全方位」的資訊空間，其龐大的資訊資本流動匯集成令人眩目的脈流竄流全市。而整場令人目不暇給的廟會遊行，也在衛星即時轉播下同時出現在城中各地巨大的螢幕上，展現資訊社會特有的即時性和空間壓縮——在此，各神祇不須施展法術便可神靈活現地分身流竄在這資訊之城接受信徒們的頂禮膜拜。另外值得注意的是，影片中出現的各式東亞宗教元素（十二生肖、佛教廟宇、關公像、三太子、巨型蟠龍雕塑、甚至是台灣的八家將）也是前所未有的多元豐富，象徵著東亞文化資本的

[11] 這並不是說 *Innocence* 中沒有如前作一般內於「國家」疆界的傾頹香港街景（其實還是俯拾皆是），在此我只是想指出續集中對東亞都市地景的另一種呈現並進一步分析其地理政治，而這種呈現部份是創新的影像，部份是由前作遊街片段所轉譯／義而來。除此之外，擇捉特區的另一個有趣之處便是其脫離國家框架掌控的特殊性，也就是說，相較於前作中在地理上位於國內的街景，擇捉特區異／溢於國家而自成一處。

豐沛與龐大。雖然這些影像還是以異國化的刻板印象呈現，然而不可否認的是，此空間中文化、經濟、與資訊等等資本形式的輻奏匯流開啓了科幻動畫傳統中對於「亞洲城市影像」運用的新紀元。

當然，*Innocence* 一片選擇將擇捉特區設定爲位於「國家」北方的跨國企業經濟特區仍是種試圖將（日本）國家定位與東亞現代性脫勾的舉動，企圖在國家疆界和文化想像上與其保持距離。然而我們不可忽略的是，相較於前作中框限於國家體制內的萎靡城市形象／影像，這段呈現東亞另類現代性的懾人影像所隱含的豐沛活力在此成爲「國家／日本」所不可忽視、甚至是不得不正視的龐大力量：它所凸顯的不僅僅是日本與其他東亞國家之間的張力或摩擦，更重要的是特定地域或空間（如城市）在全球化過程中具備脫離國家掌控的可能性。作爲充滿各式資本匯集的東亞全球城市象徵，擇捉經濟特區挑起了民族國家和跨國資本主義之間敏感的神經，也點出了東亞在歷經全球化過程中跨地域連結（如區域與區域，城市與城市等等）對於民族國家規馴權威的挑戰和潛在的顛覆力。誠如日本趨勢分析家大前研一（Kenichi Ohmae）所言，處於全球化時代下的民族國家會因爲投資、工業、資訊、以及個人（所謂的 4 Is：investment、industry、information、以及 individual）的過於強大而式微。雖然平心而論此一說法或有言過其實之嫌，然而不可否認的是，東亞的全球化確實使得跨地域的連結愈漸頻繁，並且在許多議題上（如性／別、勞工、弱勢族群等等）能脫出民族國家的掌控而達到區域性的合作，而擇捉經濟特區的出現也象徵了日本科幻動畫對於此一議題的敏銳度、關注、甚或是焦慮。[12] 在歷經多次文化轉譯下，《攻殼機動隊》和其續集中東亞城市空間的影像呈現成爲當今全球化下西方／日本／東亞權力轉移的交疊之處，見證著西方現代性的式微、日本現代性的興起、以及東亞全球化之下民族國家與全球城市間所暗藏的矛盾與角力。

[12] 關於民族國家與全球化的討論通常順著三種全球化論述發展：超全球化主義論者（hyper-globalist）、懷疑論者（the skeptics）、以及轉型主義論者（transformationalist）。超全球化論者（如大前研一）認爲全球化爲前所未有的新時代展現，而在新自由主義主導下的單一經濟體將會逐步削弱民族國家的傳統地位，並以新世界秩序取而代之；懷疑論者則駁斥全球經濟產生的說法，認爲世界經濟體所經歷的是「區域化」發展（集中在三大金融貿易區域中；即，歐洲經濟區、亞太經濟區、和北美經濟區），而民族國家的角色雖可能遭受限制，卻決不會停止運作；轉型主義論者則認爲全球化是一種前所未有的轉型力量，而民族國家所具備的權力、功能與統治權威在此轉變下則面臨重組和再建構。關於這三種論述的基本立場，請參閱 David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt 和 Jonathan Perraton 的 *Global Transformations: Politics, Economics and Culture* 緒論。

引用書目

Alplus. 2000a.〈美日動畫雜談〉。《動漫 2000》。傻呼嚕同盟。台北：藍鯨。140-49。

——. 2000b.〈日本動漫畫在義大利〉。《動漫 2000》。傻呼嚕同盟。台北：藍鯨。150-56。

Bruno, Giuliana. 1987. "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*." *October* 41: 61-74.

Chuang, Tamara. 2004. "Anime, a Style of Japanese Animation, Is Playing a Growing Role in U.S. Culture." *The Orange County Register* 2 June.

Doel, Marcus A., and David B. Clarke. 1997.〈從漫遊城市到眼之屏障——《銀翼殺手》、死亡與象徵交換〉。廖勇超譯。《電影城市》。David Clarke 編。林心如、簡伯如、廖勇超合譯。台北：桂冠，2004。185-220。

Held, David, Anthony McGrew, David Goldblatt, and Jonathan Perraton. 1999. *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*. Cambridge: Polity.

Iwabuchi Koichi. 2002a. "'Soft' Nationalism and Narcissism: Japanese Popular Culture Goes Global." *Asian Studies Review* 26.4 (December): 447-70.

——. 2002b. *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Trans- nationalism*. Durham: Duke UP.

Kin Yuen, Wong. 2000. "On the Edge of Empire: *Blade Runner*, *Ghost in the Shell*, and Hong Kong's Cityscape." *Science Fiction Studies* 27.1 (March): 1-21.

Kosaku Yoshino. 1992. *Cultural Nationalism in Contemporary Japan*. London: Routledge.

Morley, David, and Kevin Robins. 1995. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes, and Cultural Boundaries*. London: Routledge.

Ohmae, Kenichi. 1995. *The End of the Nation-State: The Rise of Regional Economies*. New York: Free.

Sibbald, Vanessa. 2003. "'The Matrix' Film History 101." *Zap2It* 8 May.

Silvio, Carl. 1999. "Refiguring the Radical Cyborg in Mamoru Oshii's *Ghost in the Shell*." *Science Fiction Studies* 26.1 (March): 54-72.

Yoshimi Shunya. 1999. "'Made in Japan': The Cultural Politics of 'Home Electrification' in Postwar Japan.' *Media, Culture, and Society* 21.2: 149-71。

范建祐。1997。〈日本動畫的來龍去脈〉。《動畫電影探索》。黃玉珊、余爲政編。台北：遠流。114-52。

方振寧。2003。〈動畫：人類意識擴張的媒體——日本動畫藝術的崛起〉。《藝術家》337（6 月）：332-47。

鄭運鴻主講，曾昭中整理。2002。〈日本科技與科幻的互動：從 ATOM 到 ASIMO〉。《科學月刊》392（8 月）：686-92。

鍾陳杰編譯。2005。〈東京國際動畫展登場：內容重人性，吸引國際買家〉。〈東森新聞〉（3 月 13 日）。Accessed 2 June 2005〈http://www.ettoday.com/2005/03/31/340-177/96/.htm〉。

陳仲偉。2004。《日本動漫畫的全球化與迷的文化》。台北：唐山。

曹玉玲報導。2005。〈動畫大師押井守閒暇決不碰電腦：攻殼機動隊促成駭客任務〉。〈自由時報〉5 月 21 日：39 版。

廖勇超，國立台灣大學外國語文學系博士候選人。

本刊聲明與論文體例

一、《中外文學》爲一開放園地，歡迎各家之言踴躍發表，本刊並無任何預設立場。

二、《中外文學》長期徵稿。來稿請採行 MLA 格式，採行固定格式旨在消除歧異、防止標識過度使用，以收明瞭易讀之效。本刊保留修改來稿格式之權利。

1.專書、期刊、長篇樂曲、電影、戲劇作品、美術作品等之中文標題一律採用《雙尖號》，西文標題則以斜體字標識。

例：《春秋集解》、*The Care of the Self*

2.論文、短篇作品、短曲、章節等之中文標題一律採〈單尖號〉，西文標題則用"quotation marks"。

例：〈莎士比亞十四行詩面面觀〉、"Power and Subjectivity in Foucault"

3.（一）同系列符號如須重疊使用時（引號中有引號、尖號中有尖號），最外一層用法仍如上述，其餘各層則不分性質，依奇數層、偶數層次序交換使用單雙符號。

例：（1）引文中有引文：「連『孔曰：「成仁」，孟曰：「取義」』都要加引號，是不是太過分了？」

（2）篇名中有篇名：〈我讀《暗夜》〉、〈我讀《我讀〈暗夜〉》〉

（3）書名中有書名：《〈紅樓夢〉考釋》、《〈因明入正理論〉疏》

（二）重疊標識與辨義原則：在許多情況下重疊標識可以或「應」簡化成單層標識，書名、篇名無誤解可能時尤然。如《〈紅樓夢〉考釋》也可作《紅樓夢考釋》。三層以上的書名標識應儘量避免，如《〈《法華》玄義〉釋籤》應作《法華玄義釋籤》。但若有歧義則不能簡化。如《論李爾王與哈姆雷特》是論兩個角色，但《論〈李爾王〉與〈哈姆雷特〉》則是論兩部作品。

4.內文中第一次出現的外文專有名詞譯名後請以括弧標出原文全名。

例：傅柯（Michel Foucault）、《吉姆大公》（*Lord Jim*）

5.正文中外文人名的中譯，只需翻譯姓氏（last name）。

例：詹姆斯（Henry James）

6.正文中之外文引文，一律譯爲中文；除非有針對原文**文字**釋義的斟酌或討論，否則正文中請勿附加原文。

7.引文資料之年代及頁數一律使用阿拉伯數字。

例：自十八世紀以來，西方國家以文化和工業強權的心態觀照東方世界，以致形成西方群體意識的我們，與代表他們的東方相互對立的局面（Said 7）。

8.引文出處請標於正文內，頁尾注釋僅作補充觀點之用。同一作者如有多篇引文，則加附書（篇）名或年代。

例：（*Orientalism* 7）或（Said 1978: 7）。

9.各段落的大標題以一、二、三、四等標明，中標題採 1. 2. 3. 4.等，小標題則用（一）、（二）、（三）、（四）等，小小標題則用（1）、（2）、（3）、（4）等。

10.註釋置於頁末，請以阿拉伯數字標明。

例：康拉德這段時期的作品也一再地探討西方的「我們」（We），與其他世界的「他們」（them）之間衝突的關係。[1]

11.引用書目如同時含中外文者，請先列西文書目，再列中文書目，日文書目置於最後。標題一律爲「引用書目」。

12.如有需特殊強調的辭句，請以**粗體**表示。

三、全文（不含註解與書目）以 25,000 字爲上限。論文來稿請務必附上：1）250 字以內的中文摘要；2）200 字以內的英文摘要；3）中英文關鍵詞 5-10 個，以利審查作業。

四、論文來稿請一律另紙註明作者姓名、任職機構、職銜等個人資料。正文中請勿附上足以辨識作者身份之資料，以利審查作業。

五、爲利電腦排版之便，來稿檔案請盡量以 Microsoft Word 文書程式處理，並請同時附上列印稿；若使用其他軟體，請特別註明軟體名稱。

六、凡論文經採用刊登者，將致贈作者抽印本二十份，不另支付稿酬。

七、稿內涉及版權部分（如轉載圖片等），請事先取得原作者同意，或出版者書面同意，本刊不負版權責任。

八、本刊發表之文字，非經本刊書面同意，不得翻印、翻譯或轉載。

《中外文學》零售與訂購

一、訂閱辦法

郵政劃撥帳號：00179651

戶名：中外文學月刊社

1.國內訂閱（新台幣）

	一　年	二　年
機　　構	1850	3500
個　　人	1650	3100

2.國外訂閱（美金）

		水　陸	航　空
港、澳	機　　構	83	101
	個　　人	76	94
亞洲、大洋洲	機　　構	98	115
	個　　人	90	107
歐、美、非洲	機　　構	98	134
	個　　人	90	126

3.中外零售

	定　價	郵政劃撥	親來購買
當　期	170	180（含郵資）	160
過　期 （半年以前）	100	125（含郵資）	90

4.親自前來購買大量過期雜誌，有特價優惠。

地址：台北市羅斯福路四段一號台大外文系（文學院 118 室）
中外文學月刊社

二、以下《中外》每本定價 170 元：

1.亞瑟王傳奇・文學、音樂、戲曲之協奏：英國文藝復興時期◇第三十四卷・第十二期・總 408・中華民國九十五年五月

2.大陸電影：第五代之後◇第三十四卷・第十一期・總 407・中華民國九十五年四月

3.亞洲式翻譯◇第三十四卷・第十期・總 406・中華民國九十五年三月

4.跨越與游移：第二十九屆全國比較文學會議論文專輯◇第三十四卷・第九期・總 405・中華民國九十五年二月

5.論悅納異己◇第三十四卷・第八期・總 404・中華民國九十五年一月

6.生物符號學：自然與文化的傾軋◇第三十四卷・第七期・總 403・中華民國九十四年十二月

三、以下過期《中外》每本定價 100 元：

1.《吉訶德》專輯◇第三十四卷・第六期・總 402・中華民國九十四年十一月

2.新視點解讀日本文學◇第三十四卷・第五期・總 401・中華民國九十四年十月

3.美國華文文學◇第三十四卷・第四期・總 400・中華民國九十四年九月

4.數位文化專輯◇第三十四卷・第三期・總 399・中華民國九十四年八月

5.文學倫敦：市景、疆域和倫敦城市文學◇第三十四卷・第二期・總 398・中華民國九十四年七月

6.華人文化的泛亞性◇第三十四卷・第一期・總 397・中華民國九十四年六月

7.福樓拜小說研究專輯◇第三十三卷・第十二期・總 396・中華民國九十四年五月

8.適時的莎士比亞◇第三十三卷・第十一期・總 395・中華民國九十四年四月

9.文學研究與聖經傳統：第二十八屆全國比較文學會議論文專輯◇第三十三卷・第十期・總 394・中華民國九十四年三月

10.都市文化治理專題◇第三十三卷・第九期・總 393・中華民國九十四年二月

11.蛻變中的北美原住民文學：邊緣發聲◇第三十三卷・第八期・總 392・中華民國九十四年一月

12.跨國文化與台灣文學◇第三十三卷・第七期・總 391・中華民國九十三年十二月

13.禮物與交換經濟◇第三十三卷・第六期・總 390・中華民國九十三年十一月

14.少數族群戲劇與劇場◇第三十三卷・第五期・總 389・中華民國九十三年十月

15.中古騎士精神與騎士文學◇第三十三卷・第四期・總 388・中華民國九十三年九月

16.楊德昌專輯◇第三十三卷・第三期・總 387・中華民國九十三年八月

17.第三世界／跨國女性主義實踐◇第三十三卷・第二期・總 386・中華民國九十三年七月

18.中外文學六月號◇第三十三卷・第一期・總 385・中華民國九十三年六月

19.美國小說中的階級／種族◇第三十二卷・第十二期・總 384・中華民國九十三年五月

20.族群意識與文化根源：第二十七屆全國比較文學會議論文專輯（下）◇第三十二卷・第十一期・總 383・中華民國九十三年四月

21.族群意識與文化根源：第二十七屆全國比較文學會議論文專輯（上）◇第三十二卷・第十期・總 382・中華民國九十三年三月

22.《尤利西斯》專輯◇第三十二卷・第九期・總 381・中華民國九十三年二月

23.中外文學元月號◇第三十二卷・第八期・總 380・中華民國九十三年一月

24.中外文學十二月號◇第三十二卷・第七期・總 379・中華民國九十二年十二月

25.中世紀專輯：但丁《神曲》及美國中世紀主義◇第三十二卷・第六期・總 378・中華民國九十二年十一月

26.「童話／故事」專輯◇第三十二卷・第五期・總 377・中華民國九十二年十月

27.全球化與文化研究◇第三十二卷・第四期・總 376・中華民國九十二年九月

28.同志再現◇第三十二卷・第三期・總 375・中華民國九十二年八月

29.動物研究專輯◇第三十二卷・第二期・總 374・中華民國九十二年七月

30.亞洲的美國文學研究◇第三十二卷・第一期・總 373・中華民國九十二年六月

31.人文、醫學、與疾病敘事◇第三十一卷・第十二期・總 372・中華民國九十二年五月

32.族群、記憶、主體性：王童《紅柿子》◇第三十一卷・第十一期・總 371・中華民國九十二年四月

33.台灣研究在日本◇第三十一卷・第十期・總 370・中華民國九十二年三月

34.文學、想像與科學：第二十六屆全國比較文學會議論文專輯（上）◇第三十一卷・第九期・總 369・中華民國九十二年二月

35.雝和：楊牧專輯◇第三十一卷・第八期・總 368・中華民國九十二年一月

36.《文化研究在日本》專輯◇第三十一卷・第七期・總 367・中華民國九十一年十二月

37.吳潛誠紀念專號：台灣文學／文化的面向◇第三十一卷・第六期・總 366・中華民國九十一年十一月

38.《西語奇幻文學》專輯◇第三十一卷・第五期・總 365・中華民國九十一年十月

39.《大眾・文化・消費》專輯◇第三十一卷・第四期・總 364・中華民國九十一年九月

40.《飲食文學》專輯◇第三十一卷・第三期・總 363・中華民國九十一年八月

41.中外文學七月號◇第三十一卷・第二期・總 362・中華民國九十一年七月

42.戲劇研究專號：文本・演出・戲劇史◇第三十一卷・第一期・總 361・中華民國九十一年六月

43.「視覺理論與文化研究」專號◇第三十卷・第十二期・總 360・中華民國九十一年五月

44.自波特萊爾以降——現代性的法蘭西觀點◇第三十卷・第十一期・總 359・中華民國九十一年四月

45.離散美學與現代性：李永平和蔡明亮的個案◇第三十卷・第十期・總 358・中華民國九十一年三月

46.2002 情詩展◇第三十卷・第九期・總 357・中華民國九十一年二月

47.災難、創傷與記憶：第二十五屆全國比較文學會議論文（上）◇第三十卷・第八期・總 356・中華民國九十一年一月

48.翻譯研究專輯◇第三十卷・第七期・總 355・中華民國九十年十二月

49.王文興專號◇第三十卷・第六期・總 354・中華民國九十年十一月

50.中世紀專號：薄伽丘與喬叟的世界◇第三十卷・第五期・總 353・中華民國九十年十月

51.全球化時空交換專輯◇第三十卷・第四期・總 352・中華民國九十年九月

52.多元系統研究專輯◇第三十卷・第三期・總 351・中華民國九十年八月

53.永遠的白先勇◇第三十卷・第二期・總 350・中華民國九十年七月

54.現代詩論專輯◇第三十卷・第一期・總 349・中華民國九十年六月

55.當代英美戲劇及劇場藝術專輯◇第二十九卷・第十二期・總 348・中華民國九十年五月

56.亞美文學專號◇第二十九卷・第十一期・總 347・中華民國九十年四月

57.香港九零年代電影專輯◇第二十九卷・第十期・總 346・中華民國九十年三月

58.翻譯研究與作品改編：第二十四屆比較文學會議論文專輯（Ⅲ）◇第二十九卷・第八期・總 344・中華民國九十年一月

59.跨文化・跨學科・跨性別：第二十四屆比較文學會議論文專輯（Ⅱ）◇第二十九卷・第七期・總 343・中華民國八十九年十二月

60.符號與意義的流變：第二十四屆比較文學會議論文專輯（Ⅰ）◇第二十九卷・第六期・總 342・中華民國八十九年十一月

61.翻譯、文學研究與文化翻譯專號◇第二十九卷・第五期 ・總 341・中華民國八十九年十月

62.馬華文學專號◇第二十九卷・第四期・總 340・中華民國八十九年九月

63.間諜敘事與國家認同專輯◇第二十九卷・第三期・總 339・中華民國八十九年八月

64.中國符號與台灣圖像專號◇第二十九卷・第二期・總 338・中華民國八十九年七月

65.翻譯的詩作與詩人◇第二十九卷・第一期・總 337・中華民國八十九年六月

66.中外文學五月號◇第二十八卷・第十二期・總 336・中華民國八十九年五月

67.「再現的政治：性、意識形態與後殖民」電影專題◇第二十八卷・第十一期・總 335・中華民國八十九年四月

68.香港文學專號◇第二十八卷・第十期・總 334・中華民國八十九年三月

69.當代戲劇◇第二十八卷・第九期・總 333・中華民國八十九年二月

70.《中外文學》資料彙編 1992-1999◇第二十八卷・第八期・總 332・中華民國八十九年一月

71.精神分析、E-mail、翻譯◇第二十八卷・第七期・總 331・中華民國八十八年十二月

72.女性書寫與藝術表現（II）◇第二十八卷・第五期・總 329・中華民國八十八年十月

73.女性書寫與藝術表現（I）◇第二十八卷・第四期・總 328・中華民國八十八年九月

74.法國文學與思想◇第二十八卷・第三期・總 327・中華民國八十八年八月

75.《迷園》研究檔案◇第二十八卷・第二期・總 326・中華民國八十八年七月

76.莎士比亞遊亞太◇第二十八卷・第一期・總 325・中華民國八十八年六月

77.離與返的辯證（II）：女性與旅行◇第二十七卷・第十二期・總 324・中華民國八十八年五月

78.兒童文學作家研究◇第二十七卷・第十一期・總 323・中華民國八十八年四月

79.女人的湖泊：台灣女性文學與文化◇第二十七卷・第一期・總 313・中華民國八十七年六月

80.當代台灣散文十家作品展◇第二十四卷・第十期・總 286・中華民國八十五年三月

81.日本文學中的愛與死◇第二十四卷・第九期・總 285・中華民國八十五年二月

82.當代台灣詩人新作展◇第二十四卷・第八期・總 284・中華民國八十五年一月

83.後現代文化論◇第二十四卷・第七期・總 283・中華民國八十四年十二月

84.種族／國家與後殖民論述◇第二十四卷・第六期・總 282・中華民國八十四年十一月

85.《文學、法律、詮釋》專輯（下）——第十九屆全國比較文學會議論文◇第二十四卷・第四期・總 280・中華民國八十四年九月

86.《文學、法律、詮釋》專輯（上）——第十九屆全國比較文學會議論文◇第二十四卷・第三期・總 279・中華民國八十四年八月

87.後現代主義◇第二十四卷・第二期・總 278・中華民國八十四年七月

88.台灣當代小說窺探◇第二十四卷・第一期・總 277・中華民國八十四年六月

89.生態意識與自然寫作◇第二十三卷・第十二期・總 276・中華民國八十四年五月

90.後現代小說◇第二十三卷・第十一期・總 275・中華民國八十四年四月

91.文學教育與課程◇第二十三卷・第八期・總 272・中華民國八十四年一月

92.當代台灣劇場再探◇第二十三卷・第七期・總 271・中華民國八十三年十二月

93.《「文學／電影」研討會會議論文》專輯◇第二十三卷・第六期・總270・中華民國八十三年十一月

94.小說研究、當代台灣劇場◇第二十三卷・第五期・總269・中華民國八十三年十月

95.葉慶炳先生紀念專號◇第二十三卷・第四期・總268・中華民國八十三年九月

96.當代詩詮釋◇第二十三卷・第三期・總267・中華民國八十三年八月

97.《第十八屆全國比較文學會議論文》專號：文本研究◇第二十三卷・第一期・總265・中華民國八十三年六月

98.中西書信體文學◇第二十二卷・第十一期・總263・中華民國八十三年四月

99.裴克（Houston A. Baker, Jr.）與非裔美國論述◇第二十二卷・第五期・總257・中華民國八十二年十月